

Margarita VEGA RODRÍGUEZ  
Carlos VILLAR-TABOADA (eds.)

*Pensamiento español  
y música: Siglos XIX y XX*

Universidad de Valladolid  
Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical  
Glaires

Valladolid · 2002

*Coordinadores de la colección*

Margarita Vega Rodríguez  
Carlos Villar-Taboada

*Consejo editorial*

Victoria Cavia Naya  
Rubén López Cano  
Marta Serna Medrano

Diseño de la colección:

José Miguel González Hernando  
Juan Martín Oña

Reservados todos los derechos. Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo de los editores

© Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical. Aula de Música, Universidad de Valladolid, 2002

© Glares Gestión Cultural, 2002  
Apdo. de Correos 36. 47080 Valladolid

Depósito legal: VA-520-2003

ISBN: 84-932209-2-2

Impreso en Gráficas Padilla. Valladolid

## ÍNDICE

PRÓLOGO	9
Juan P. ARREGUI <i>Alrededor de la idea del Teatro y su figuración arquitectónica en España</i>	13
María Antonieta GONZÁLEZ LÓPEZ <i>Música y nacionalismo en Raza española: Blanca de los Ríos y el arte</i>	37
Matías MARTÍNEZ ABEIJÓN <i>Baroja: Introducción al estudio musicológico de la Generación del 98</i>	45
Rosa SANZ HERMIDA <i>Ramón María del Valle-Inclán y La lámpara maravillosa: Algunas consideraciones al hilo de la lectura de El milagro musical</i>	57
Margarita VEGA RODRÍGUEZ <i>Identidad nacional y subjetividad moderna en el pensamiento español de fines del siglo XIX</i>	69
Marta TORREGROSA PUIG <i>Cambio de siglo en la filosofía española. La tensión entre pensamiento y vida en Ortega y d'Ors</i>	83
Fernando GUAZA MERINO <i>Contextualización e implicaciones estético-musicales de dos hitos del pensamiento español de los siglos XIX y XX: Jaime Balme y Ortega y Gasset</i>	93
Luis MARTÍNEZ ESPINOSA <i>Música coral y canción popular en Burgos en el siglo XX</i>	109
Victoria CAVIA NAYA <i>Vicente Escudero: Baile y Vanguardia</i>	123

## ***Vicente Escudero: Baile y Vanguardia***

Victoria CAVIA NAYA

Universidad de Valladolid

Vicente Escudero (1888-1980) fue uno de los más célebres bailarines de la primera mitad del siglo XX y una de las personalidades más comprometidas con la renovación y el engrandecimiento de la danza española. Contribuyó al cambio positivo producido a partir de los años veinte en la apreciación del baile español y del flamenco, a su aceptación en determinados círculos intelectuales, a su proyección exterior y a su inserción en los movimientos artísticos del momento. Prueba de ello es la fama internacional que adquirió y las aplaudidas confirmaciones recibidas por parte de la crítica internacional especializada.

Escudero se reveló como un inquieto y polifacético creador que canalizó sus distintas dimensiones como pintor,<sup>1</sup> escritor y cantaor, utilizando la danza como principal

1 La faceta pictórica de Escudero fue objeto de numerosas exposiciones desde finales de los años cuarenta hasta nuestros días: Madrid, París, Cannes, Barcelona, Palma de Mallorca, Sevilla, Jerez de la Frontera, Córdoba y Valladolid. Aunque no está claro que número de obras conforman su catálogo, en 1974 declaró que tenía pintados más de cuatrocientos cuadros. La colección de la Caríatide publicó los dibujos de su primera exposición, la cual tuvo lugar en 1948 en la galería Clan. En el catálogo de la exposición más reciente llevada a cabo en Valladolid, se recogen algunos de los cuadros del artista y un artículo que da cuenta de esta actividad. Cf: Julio FRAILE, «El Flamenco en la pintura de Vicente Escudero», *Vicente Escudero: Pintor*, Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 2001, pp. 31-40.

vehículo expresivo.<sup>2</sup> Autodidacta, inconformista y con un continuo afán de aprendizaje, fue el único bailarín masculino que se planteó en los primeros años de su carrera artística la necesidad de introducir la danza española en el entramado de la vanguardia europea. Se apoyó para ello en un repertorio que abarcó la definición de los tres estilos básicos del baile español que tradicionalmente aparecían subdivididos como folclórico, flamenco y bolero.<sup>3</sup> Pero, además, asumió la novedad de una cuarta categoría, que se consolida durante el primer cuarto del siglo XX y que toma como sustrato los estilos tradicionales: nos referimos a la danza estilizada. Este tipo de danza puede asimilarse terminológicamente al de danza teatral o escénica, teniendo en cuenta que es ese el medio habitual en el que se desenvuelve el trabajo de recreación intencionada realizado sobre los rasgos y procedimientos sustanciales del repertorio base. En esta faceta intentó seguir el ejemplo de la célebre bailarina española Antonia Mercé —La Argentina— con la que compartió inquietudes del mismo tipo que quedaron ejemplificadas significativamente en el ballet *El Amor Brujo* (1925). De hecho, la célebre partitura de Falla sirvió como conexión entre el ballet romántico, la tradición española y los proyectos vanguardistas de la escena parisina de los años veinte.

Es en el ámbito flamenco donde destaca de forma acertada la dimensión experimental de Escudero. Allí muestra explícitamente su concepción sobre el movimiento, el gesto o la necesidad de traducir sus ideas, sensaciones y sentimientos a través de un mínimo de reglas establecidas de antemano, pero teniendo que encontrar su propia técnica, inventar y reinventar continuamente las frases de sus movimientos con el fin de exteriorizar la fuerza interior. Los ejemplos que le rodearon no le servían en cuanto eran percibidos como estereotipos convencionales del flamenco deteriorado o académico. Destacó por sus inquietudes puristas y la difusión de sus ideas, las cuales quedaron plasmadas tanto en su peculiar forma de bailar, como en su defensa a través de la palabra y también en sus escritos, en donde dio cuenta de lo que él consideraba elementos esenciales en el baile. Sus coreografías más innovadoras en cuanto a su marcado carácter experimental fueron «Ritmos sin música» y un solo acompañado por el ruido de motores. Además, recreó el baile por seguriya, un palo que hasta entonces parece que nunca se había llegado a bailar. Otra de sus aportaciones novedosas fue la de acompañarse con castañuelas metálicas, pitos o las uñas al golpearse unas con otras.

Aunque no creó ninguna escuela y tampoco contó con una compañía estable que siguiera sus enseñanzas tal y como se entiende en el ámbito coreográfico, su personali-

2 En cuanto a su faceta como cantaor ha quedado testimonio grabado en un disco del año 1963. Por otra parte su participación en documentales y películas se concretó en títulos como *Brindemos por el amor*, *La Revoltosa* (1940), *Goyescas* (1942), *Castillo de Naipes* (1943), *Gitanos de Castilla*, y *Fuego en Castilla* (1957).

3 Alfonso PUIG CLARAMUNT, *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español*, Barcelona: Montaner y Simón, 1951, pp. 122-170.

dad influyó en la trayectoria de la danza española estilizada y en la del baile flamenco en particular. Tanto intérpretes destacados como estudiosos de la danza han recibido su legado. Aunque su valía fue reconocida en España no gozó de un público de masas, más acostumbrado al espectáculo nacional tradicional o al flamenco vinculado al café cantante.<sup>4</sup> Por ello su personalidad y alcance se presenta con mucha mayor nitidez como figura internacional.

Con el paso del tiempo su talla artística prácticamente no fue cuestionada en nuestro país, pero su fuerte carácter, controvertida personalidad y particular concepción sobre la interpretación, le hicieron protagonista de muchas discusiones radicales desde la década de los cuarenta hasta avanzados los años sesenta. Lo cierto es que Vicente Escudero tuvo un mayor despliegue profesional fuera que dentro de España. Las razones puntuales pueden ser muy variadas pero quizá las más importantes tengan que ver con la débil capacidad de penetración de los movimientos culturales de vanguardia europeos y, de manera más directa, con las cuestiones básicas de la oferta y la demanda del mercado español.

### Estado de la cuestión y propuesta metodológica

La figura de Escudero ha sido objeto de numerosas reseñas, homenajes, pequeñas semblanzas, notas a catálogos y artículos puntuales en diccionarios y monografías sobre el flamenco o la danza española.<sup>5</sup> Lo cierto es que en la mayoría de las publicaciones se recoge como fuente más sustanciosa para reconstruir el talante y perfil biográfico del bailarín algunas de sus afirmaciones vertidas en *Mi baile* junto con comentarios reali-

4 Sebastià Gasch daba cuenta en un artículo de un semanario catalán de la falta de entendimiento del baile de Escudero: «Más de un precedente [...] nos hacía decir que no tenemos un público de danza. El recuerdo todavía fresco de la actuación de Vicente Escudero nos impedía retirar esta afirmación. ¡Pobre Escudero! Nada más comprendido por este semanario, nada más aplaudido por unos cuantos entusiastas, que ocuparon diez hileras del *Teatro Novedades*, fue a parar al *Cómico* donde se convirtió en el hazmerreír de todo el mundo, y donde hubo de aguantar irónicamente, las impertinencias de cuatro imbéciles que protestaban sus ritmos», en *Mirador*, 11-I-34.

5 Han dejado páginas escritas sobre Escudero tanto especialistas del baile como intelectuales, músicos, periodistas y críticos de la época: Sebastià Gasch, Caballero Bonald, Gerardo Diego, Xavier Montsalvatge, García Matos, Fernández-Cid, Ángel Zúñiga, José María Alfaro o Andrés Ruiz Tarazona. Entre las publicaciones españolas destacamos por la fecha temprana o por el esfuerzo en la recopilación de datos las siguientes: Alfonso PUIG CLARAMUNT, *Ballet y Baile Español*, Barcelona: Polígrafa, 1951; Ramón GARCÍA DOMÍNGUEZ, «Vicente Escudero», *Vallisoletanos*, Valladolid: Caja de Ahorros Popular, 1983; María Antonia VIRGILI BLANQUET, «La Danza: Vicente Escudero y Mariemma», *La música en Valladolid en el siglo XX*, Valladolid: Ateneo, 1985. En la prensa nacional fue motivo de interés, ya en 1928, a través de la entrevista que mantuvo Luis de Benito con el bailarín en París bajo el título «Los vallisoletanos que triunfan». Cfr., *El Norte de Castilla*, 1-II-1929.

zados de forma puntual por el mismo Escudero a la prensa española, lo que lleva a repeticiones de datos no contrastados e información limitada. De cualquier forma no existe ninguna monografía que estudie con rigor y en exclusiva la figura de Escudero, además, en ningún caso subyace la preocupación de trascender esas reflexiones a un marco cultural más amplio. Para evaluar su espíritu renovador, el impacto y la influencia de su baile, es necesario contemplar un espectro más amplio de posibilidades con el fin de trazar una visión lo más completa posible que permita valorar su contribución no únicamente en el campo estricto de la danza, sino en el amplio contexto de la cultura española y de los movimientos artísticos de la centuria. Y no sólo porque esta visión abarque una cronología más extendida, sino porque se incluya al personaje dentro de la escena coreográfica española e internacional, algo que hoy todavía es una asignatura pendiente en nuestro país.<sup>6</sup>

En la época en que Escudero empezó a desarrollar su carrera artística la infraestructura de la danza en España no disponía de los medios de producción necesarios para mantener un mercado teatral estable, no sólo para el flamenco sino para la danza en general. No se contaba con medios pertinentes ni desde el punto de vista de la gestión económica, ni de la demanda, ni de efectivos humanos preparados y disciplinados con una formación académica garantizada. Al igual que el público, la crítica no había tenido posibilidades de formarse de manera intensiva. El público estaba más familiarizado con montajes variados y no con espectáculos de una sola sesión de tipo narrativo. La crítica muchas veces se cubría con periodistas no especializados, que se conformaban con dar cuenta de aspectos superficiales de lo que estaban presenciando, de acudir a aspectos colaterales o simplemente cargar las reseñas de apreciaciones subjetivas. Incluso en fechas tempranas, el propio Escudero advirtió esta deficiencia de la crítica, y así comentaba con un certero diagnóstico que «eran muy pocos los que entienden de baile. Los mismos escritores que desempeñan la crítica en los periódicos son, en su mayoría, músicos y, salvo excepciones, en vez de ocuparse del estilo y de la técnica de los bailes, se limitan, en los recitales, a oír».<sup>7</sup> Estas palabras, que serían extensibles a los críticos de todas las latitudes, se hacen más certeras en el caso español y no en vano es a ese destinatario principalmente al que van dirigidas. Por todo ello, creemos especialmente interesante el aparato documental que aportan sus actuaciones en el exterior a la

6 En este sentido se están llevando a cabo algunos importantes trabajos por su carácter pionero y por los resultados valiosos que están aportando. En concreto me refiero al proyecto de investigación *Bases documentales para una historia de la danza del siglo XX*. Cfr. Beatriz MARTÍNEZ DEL FRESNO y Nuria MENÉNDEZ SÁNCHEZ, «Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del ballet español», *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (eds.), Madrid: Archivo Manuel de Falla-Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2000, pp. 149-214.

7 Vicente ESCUDERO, *Mi baile*, Barcelona: Montaner y Simón, 1947, p. 83.

hora de reconstruir algunos aspectos de su repertorio y estética. En primer lugar por la solvencia de criterio que presenta un mercado más activo y una crítica madura. En segundo lugar porque esas actuaciones nos facilitan un periodo de estudio amplio e intenso que va desde el despegue de su carrera artística en París al inicio de los años veinte, hasta sus giras americanas iniciadas en 1931 y continuadas hasta la década de los sesenta.<sup>8</sup>

El trabajo se articula en dos bloques desde el punto de vista metodológico. En el primero, y por razones meramente prácticas, nos hemos impuesto un límite cronológico que coincide con el inicio de su proyección internacional señalada por su primera gira a Estados Unidos en 1932. En este bloque atenderemos a la información que tanto las fuentes bibliográficas como las entrevistas,<sup>9</sup> los testimonios del propio bailarín en revistas, los artículos de prensa y publicaciones, junto con las referencias del contexto escenográfico español, puedan resultarnos de interés para trazar la continuidad de su carrera artística.

En un segundo momento, y al hilo de sus creaciones, introduciremos una serie de reflexiones sobre las implicaciones y alcance de sus propuestas estéticas, tomando como especial fuente documental las consideraciones vertidas por el bailarín en *Mi baile* y en su *Decálogo*. Aunque en este caso, y en razón de los materiales que hemos utilizado para el análisis, el límite cronológico trasciende el que nos hemos fijado en el primer bloque, no queremos dejar de recordar que nuestras reflexiones se focalizan en la asunción de la vanguardia modernista en España y por tanto se ocupa de establecer principalmente los contrastes con el mundo cultural de la época anterior a la guerra civil. De hecho la recepción de la figura del bailarín por parte de algunos sectores culturales en la segunda mitad del siglo XX muestra que los artistas plásticos están prepa-

8 Aunque por limitaciones prácticas aquí no podremos incluir las reflexiones que hacen referencia a la mayoría de estas fuentes, adelantamos algunas publicaciones y artículos extranjeros que nos han facilitado el contraste a la hora de reconstruir la biografía y carrera artística del bailarín. Entre ellas destacamos: André LEVINSON, *Les Visages de la Danse*, París: [s. e.] 1929; Cyril RICE, «Escudero, the Gypsy and the Spaniard», *The Dancing Times*, London, June-1929; Cyril RICE, «Argentina and Escudero», *Dancing in Spain*, London, 1931; Verna ARVEY, «Meeting Escudero Offstage», *The American Dancer*, December-1932; Francoise REISS y Baird HASTINGS, «A Talk with... Escudero», *Dance and Dancers*, London, April-1950; «The Eagle of the Dance», *Ballet Today*, London, May-1954; Vicente ESCUDERO, «What is the Flamenco», *Dance Magazine*, New York, October-1955; Alexandra V. KRIKIN, «¡Vicente, Esto Es!», *Dance Magazine*, February-1955.

9 Como familiares directos sólo queda una sobrina, hija de una hermana de Escudero, con la que mantuvo una estrecha relación desde las primeras visitas de Vicente a España. La relación se amplió de forma natural al marido de Milagros, Julio Fraile, a partir de 1939. Celoso del patrimonio familiar, Julio Fraile conserva, además de una gran memoria, gran cantidad de material relacionado con el bailarín. Aprovecho para agradecer su colaboración a través de las entrevistas que he mantenido personalmente con él.



rados para entender las aportaciones que en el mundo de la danza ha realizado Escudero en la etapa anterior.<sup>10</sup> De cualquier modo tenemos que señalar que la valoración entusiasta que este sector hace del bailarín se centra en el ámbito del flamenco, lo que sin duda muestra el escaso nivel de desarrollo e integración de la danza en la cultura española a la vez que abre otro campo de reflexión en cuanto a la dualidad identidad-internacionalidad.

Dejamos para futuros trabajos el análisis de la información obtenida y consultada de bases documentales de carácter internacional, materializadas tanto en la prensa como en el soporte filmado de algunas de sus interpretaciones. Somos conscientes de que es necesario abordar más adelante ambos tipos de materiales, ya que constituyen el fundamento que permita establecer un juicio completo de su estilo y coreografías, máxime cuando carecemos de cualquier tipo de notación.<sup>11</sup>

### España en Europa: identidad y modernidad

En el paso del siglo XIX al XX el mundo de la danza fue testigo de una serie de personajes que desde su pensamiento y experiencia orientaron en direcciones diferentes ensayos innovadores que contribuyeron a transfigurar la escena teatral internacional. El legado del XIX se apoyaba a grandes rasgos en el ballet romántico de mediados del siglo y el ballet imperial ruso de finales de la centuria. En ese mismo periodo la aportación española más destacada había sido la introducción de la escuela bolera en la escena teatral. Al iniciarse el siglo XX en Europa, las propuestas más novedosas, al igual que en otros ámbitos de la cultura, se irán canalizando a través de dos principales áreas geográficas: Francia y Alemania.

París es el centro para las innovaciones en la danza de la mano de los Ballets rusos de Diaghilev, pero por otra parte la capital continúa con su tradición académica sin desarrollar por sí misma una concepción específica sobre la danza. Su principal papel es actuar como impulsor de las propuestas que vienen desde fuera. Así, su avance hacia la modernidad presenta un matiz de evolución o ampliación de los presupuestos conocidos hasta entonces. En Centroeuropa, la tendencia en el ámbito creativo será muy diferente y el cambio tendrá un signo más radical, marcado no tanto por la evolución como por la ruptura. No en vano aquí se venía gestando desde finales del XIX el naci-

10 En concreto, al cierre de la década de los años cincuenta, Escudero recibe el apoyo de la cultura española por vía de los artistas plásticos. Queda testimonio de esta postura en la declaración que firman veintiséis pintores, la cual parece recogida en *Arte Flamenco Jondo* (1959). Entre las firmas encontramos las de Miró, Vázquez Díaz y Saura.

11 Este ensayo forma parte de un proyecto más amplio sobre la figura de Vicente Escudero que está en vías de realización y que pretende evaluar su contribución no únicamente en el campo estricto de la danza sino en el amplio contexto de la cultura española, de los movimientos artísticos de la centuria y de la repercusión internacional de sus aportaciones.



Figura 1 Vicente Escudero fotografiado por Man Ray

miento de la danza moderna. Una expresión en la que subyace la necesidad que el bailarín tiene de expresarse con todo su cuerpo, de traducir sus ideas, sensaciones y sentimientos sin reglas establecidas, teniendo que encontrar su propia técnica, inventar y reinventar continuamente las frases de sus movimientos. Todo ello con el fin de exteriorizar lo que lleva dentro y para lo cual la técnica convencional de la danza académica no le sirve. En el plano teórico tuvo especial protagonismo como impulsor de los cambios el vienés Jacques Dalcroze y el húngaro Rudolf von Laban. Este último asentó muchas de las bases teóricas de la danza expresionista moderna. Resoluciones prácticas fueron llevadas a cabo por bailarines de muy distintas tendencias, los cuales en un primer momento —antes de 1920— quedaron incluidos en esa misma categoría. Entre ellos la alemana Mary Wigman, algunos artistas americanos que trabajaban en Europa como Isadora Duncan, o incluso bailarines de tradición clásica de diversos estilos y nacionalidades. Pero a finales de los años veinte la definición de danza moderna se fue determinando más hacia los artistas exclusivamente alemanes, identidad nacionalista que en 1933 está ya completamente asumida.

En el ámbito español se ha dicho muchas veces que la generación de intelectuales representada en el 98 fue sorda desde el punto de vista musical. Si parafraseamos la idea tendríamos que decir que además de sorda, en lo que respecta a la danza fue también ciega. Esto no quiere decir que no existieran espacios donde se generaba, se interpretaba y se recepcionaban manifestaciones artísticas de música y de danza, sino que los circuitos habituales de sus creadores e intérpretes no estaban dentro de las líneas culturales dominantes y, por tanto, ni se beneficiaban ni influenciaban en el resto de las disciplinas. La Edad de Plata en música se identifica con la Generación literaria del 27, y es el punto de apoyo para la recuperación y despegue de la música española del siglo XX. Es cierto que el alcance de estos músicos se vio limitado por motivos tan externos y circunstanciales como la Guerra Civil, pero también otros factores intervinieron en la falta de una mayor proyección. Entre ellos los relacionados con la infraestructura cultural y social, que carecía de una tradición sólida que resistiera la comparación con los vecinos europeos.

El aire de renovación musical de principios de siglo o, lo que es lo mismo, el afán de modernidad de la Generación del 27, miró principalmente a Francia. Sin duda París se presentaba como el centro cultural de Europa. La literatura y artes visuales florecían apoyadas en una tradición de vanguardia de medio siglo que ejercía su impacto sobre la evolución del arte moderno. Poetas simbolistas o pintores impresionistas y post-impresionistas, habían contribuido a enfatizar los elementos formales sobre lo puramente convencional y con ello a derribar el realismo del siglo XIX. A final de siglo Francia aparecía situada al principio de una nueva época y la atracción que ejercía sobre la elite cultural española era una evidencia más. Sin duda este interés contribuyó a la puesta al día de muchos de nuestros artistas, pero no hay que obviar su parcialidad. Consideramos que en cierta manera esta mirada a la vanguardia francesa limitó o

ensombreció el panorama más arriesgado que se estaba planteando desde Alemania, el otro centro de experimentación de la modernidad.

Nuestra propuesta es la de que en la danza pasó algo parecido. Fueron los Ballets Rusos asentados en Francia los que se tomaron por la intelectualidad española como modelo de modernidad y vía de europeización para la danza teatral. Algo que se manifiesta claramente si reparamos en el hecho de que el personaje que cataliza esta postura en la danza desde el punto de vista teórico es el mismo que lo hace expresamente en el mundo de la música, quizá allí de forma menos aparente: Adolfo Salazar. Hallamos buenos ejemplos en sus advertencias, consejos, críticas y reconocimientos a Antonia Mercé y sobre todo a Encarnación López. A esta última creemos que no tanto por su reconocimiento internacional, que fue mucho menor que el de La Argentina, sino probablemente por encontrarse vinculada al círculo de García Lorca, no sólo a través de sus colaboraciones con el poeta sino también por su relación sentimental con el torero Ignacio Sánchez Mejías.

Hasta 1928 Salazar alaba el baile de La Argentina. Esa fecha coincide con el escaso éxito del estreno en París de *Sonatina* de Ernesto Halffter o las precipitadas interpretaciones de otras coreografías de Antonia Mercé sobre la música para ballet de Gustavo Durán y Oscar Esplá. La fría acogida parisina de estas representaciones fue motivo de distanciamiento entre Esplá, Halffter y La Argentina, por suponer los músicos que la falta de atención de la crítica francesa era responsabilidad de la bailarina y de la forma de presentar la orquesta las partituras, y no tanto por la calidad de sus composiciones musicales.<sup>12</sup> A partir de ese momento desaparece el trato favorable de Salazar hacia la bailarina. A la muerte de Antonia Mercé, en el año 1936, el crítico de *El Sol* ya ha tenido la oportunidad de ponderar con más perspectiva a una y otra. La carrera de La Argentina ha quedado definitivamente cerrada y con ella su ambicioso proyecto de una compañía de ballet estable y apoyada desde las instituciones españolas.

La Argentinita a su vez lleva desde 1933 al frente de sus Bailes Españoles, iniciativa que Salazar no dudó en apoyar incondicionalmente desde el principio. Subraya las posibilidades de Encarnación en escena y sobre todo su talento para la concepción coreográfica, utilizando para ilustrar esta faceta la que se nos muestra como obra fetiche de la modernización de la danza española: *El Amor Brujo*. El entusiasmo inicial de Salazar se basa en que La Argentinita ha sido capaz de concebir este ballet como una sucesión ininterrumpida de danzas.<sup>13</sup> Si cada danza como número suelto era de por sí importante, lo más interesante es su manera de dar continuidad a una danza con otra, es

12 Cfr. C. RIVAS CHERIF, «Los bailetes de la Argentina. Arte popular y estilo», *ABC*, 9-VIII-1928, citado en Beatriz MARTÍNEZ DEL FRESNO y Nuria MENÉNDEZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 206.

13 Adolfo SALAZAR, «El Amor Brujo bailado», *El Sol*, 16-VI-1933, citado en *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca (1915-1939)*, Emilio Casares Rodicio (ed.), Madrid: Ministerio de Cultura, 1986, pp. 237-238.

decir, la capacidad de concebir un ballet completo en su narratividad y, por tanto, a la manera de los ballets de Diaghilev y no como números sueltos, algo que sin duda amenazaba la memoria del crítico si recordaba los orígenes poco prestigiosos de La Argentina en las *varietés*. Lo cierto es que la opinión ensalzada que hace Salazar sobre el debut de Encarnación López y su compañía se apoya más en su afán voluntarista que en hechos comprobados o trayectorias sólidas. Prueba de ello es que la segunda vez que actúan aconseja viva y explícitamente que se inscriban en el trabajo de los ballets rusos para encontrar un camino propio en la composición coreográfica y que no se quede en el cuadro de género, en lo simplemente popular o en la estampa de vivo color,<sup>14</sup> reto para el cual La Argentina no estaba tan preparada como Antonia Mercé y prueba de lo que decimos es la posterior evolución de la compañía. Quizá ya en 1936 Salazar era más o menos consciente de la dificultad del proyecto y de los límites de la compañía de Encarnación López. Sea o no esto cierto, lo que parece evidente en este momento es su reconocimiento a La Argentina. En la crítica que escribe a raíz de su fallecimiento sitúa a la bailarina a la luz de sus logros y reconoce en ella a la estrella que eclipsa brevemente a sus colaboradores, sabiendo ofrecer para el público extranjero escencias populares no demasiado fuertes junto con una técnica elaborada y amplia. Pero sobre todo, y siempre según Salazar, su importancia radica en ser la responsable del esfuerzo por transmitir lo español europeizado, una identidad filtrada a través de muchos rami-

ces que la enriquecen sin desvirtuarla.<sup>15</sup>

Escudero utiliza con maestría y originalidad el mismo material hispánico que sus colegas femeninas y sobre todo aquel que Salazar ya ha avalado en otros ámbitos artísticos de manera tan clara y en personajes tan de primera línea como García Lorca o Falla: el flamenco. Sus precepciones recaban en presupuestos paralelos a los de la modernización simbolizada en Salazar, en tanto en que la forma de encender la fidelidad a la tradición en el bailarín pasa por actualizar ese depósito bajo el prisma de una estética contemporánea, que es la que el necesitaba aportar como novedad. Ninguno de los dos son ajenos a las motivaciones y logros del arte de vanguardia. En cambio, el bailarín no es objeto de la atención del crítico, probablemente porque para Salazar no es susceptible de realizar como creador una modernización como la que el pianista. Escudero no utiliza la misma vía estética para modernizar en la que se fija el crítico del *El Sol*, preocupado sobre todo por el modelo ruso y aquilatarlo en los intentos de un coreógrafo como Massine. En cambio Escudero esencializa de la danza española, y particularmente del flamenco, aquello que se adecua mejor a sus intereses creativos y posi-

14 Adolfo SALAZAR, «La compañía de bailes españoles de La Argentina», *El Sol*, 15-X-1933, citado en Beatriz MARTÍNEZ DEL PUERTO y Nuria MENÉNDEZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 208.  
15 Adolfo SALAZAR, «Fallecimiento de Antonia Mercé La Argentina», *El Sol*, 21-VII-1936, citado en *La Música en la Generación del 27...*, *op. cit.*, pp. 232-233.

bilidades interpretativas. Busca integrar la identidad del baile con los resortes de una estética de gesto cubista por formalista y de sentido expresionista por semejanza conceptual. De cualquier forma esta reflexión que proponemos no excusa el hecho de que si Escudero no fue objeto de su atención como creador, sí hubiera podido Salazar reconocer su modernidad como intérprete, puesto que las coreografías estilizadas más logradas que valora de Antonia Mercé son las mismas en las que interviene Vicente Escudero como contraréplica. Si esto tampoco ocurrió, es evidente que las hipótesis que trazan las causas quedan abiertas. Es probable que las razones descansen en motivos socioculturales y en arquetipos tendenciosos.

El estrato social del que parte Vicente Escudero requiere amplias dosis de ingenio, aguilatadas dotes de supervivencia y un conjunto de oportunidades sobre las cuales poder elevarse a ámbitos de dominio cultural de más amplio calado. Aspectos que no le faltarán en su trayectoria, pero que alcanzará de forma progresiva y desde luego no en los primeros años de su vida en España. Además cuando empieza a despegar en su carrera artística, el bailarín no está en la península. Es verdad que cuando Escudero vuelve a principios de los años treinta se ha producido ya un cambio positivo en la apreciación del baile, y sobre todo del flamenco en cuanto es aceptado por destacados intelectuales y como temática de algunas experiencias de la vanguardia, a lo que han contribuido acontecimientos destacados. No podemos olvidar en este sentido el Concurso del Cante Jondo de Granada en 1922 y a sus principales animadores, Falla y Lorca. Pero incluso así, Escudero no se ve apenas afectado por esos intereses. De hecho su centro de operaciones no es tanto Madrid como Barcelona: no conoce el mundo intelectual de la Residencia de Estudiantes, no asiste a las tertulias de la inteligencia española y no se relaciona con poetas ni músicos. El único vínculo que en este sentido podríamos establecer con ese ámbito nos llega de forma indirecta y por vía catalana, nos referimos a su relación con el crítico Sebastià Gasch i Carreras. La polifacética personalidad de Gasch sirvió para que diversificara sus intereses artísticos en muchos ámbitos.<sup>16</sup> Mantuvo una relación epistolar intensa con García Lorca a finales de los años veinte, al que conoció en 1927. Con él parece coincidir en muchas apreciaciones de tipo teórico sobre el flamenco, invocando ambos la línea marcada de Pedrell a Falla. Escudero pudo conocer las opiniones de Lorca a través de Gasch, pues su relación con el crítico catalán se inicia a principio de la década de los treinta. Pero curiosamente, si atendemos a las crónicas que a partir de este momento volcará Gasch en el semanario el *Mirador*, comprobamos que sus posturas se van separando cada vez más de las de Lorca y Falla, y están más cercanas a las de Pedrell. También ocurre esto en otros ámbitos

16 Cf. Francisco HIDALGO GÓMEZ, *Sebastià Gasch: el Flamenco y Barcelona*, Barcelona: Carena, 1998.

como en el de la danza, y así es llamativa la coincidencia de Escudero y Gasch a la hora de interpretar negativamente el debut de La Argentinita y sus Ballets españoles en 1933.<sup>17</sup> Aunque las apreciaciones de Gasch y Escudero vertidas en ese verano por la prensa catalana pueden parecer agresivas en sus términos, no dejan de ser coherentes con la actitud creativa del bailarín. Escudero es un hombre de fuertes convicciones que valora la creación, el gesto que comunica, la intuición y la improvisación. Formada en el mundo de las variedades, La Argentinita sabe hacer en el escenario: es muy plural en cuanto a sus posibilidades de cantante, actriz o bailarina, pero en todas esas facetas parece mostrarse discretamente. Para Escudero en términos artísticos esto es lo mismo que no ser creativa, ser inexpresiva, o carecer de personalidad.

A Escudero le falta el discurso intelectual que le parangone con los gestores de la cultura de la República. Es cierto que toreros, bailaoras, guitarristas y cantaores no son ajenos a estos hombres de la Generación de la República, pero ellos no tienen una función activa como creadores sino que ocupan un papel de inspiración, de materia prima necesitada de elevación y cuya principal misión es permitir a los artistas sublimar, recrear con sus pinceles, con sus poesías o con sus ritmos y melodías, todo ello en un contenido identitario y en un envoltorio modernizado. Este justificado atavismo de clase se acompaña también de otros propios de la época, nos referimos a los convencionalismos en los roles del género. Aunque entre las filas de la Generación de la República haya una mujer compositora, parece que en cuanto a la consideración sexual de la danza no se muestran tan evolucionados. Comparten la tradicional visión de la danza como un mundo de mujeres y no dejan de ser objeto de su interés, como ya hemos indicado anteriormente, las más destacadas: La Argentina, La Argentinita o Pastora Imperio. Escudero en cambio, significa el baile de hombre en un ámbito vedado tradicionalmente a los hombres. Si bien es cierto que dentro del flamenco el baile ha tenido siempre una importancia paralela en ambos sexos, en cambio en otros géneros el baile masculino estaba relegado. Prueba de ello son algunos datos de la prensa de principios de siglo en la que los críticos se hacen eco con burla y mofa de los anuncios que entidades como el Teatro Real hacen para conseguir en sus clases bailarines varones.<sup>18</sup>

17 En una de las crónicas fechada en 1933 Sebastián Gasch escribe: «La Argentinita —no confundir con la gran Argentina! y su compañía de bailes españoles [...]— debutó en el Teatro Español de Madrid. Y fue acogida con unos elogios superlativos del grotesco más puro [...] Ernesto Halffter dijo que hasta el 15 de junio, día del debut de la compañía, España no contaba en la historia del ballet. García Lorca, tan exagerado como siempre, añadió que “aquello era lo más grande que se ha visto” [...]. Ante esta ignorancia maciza de la intelectualidad madrileña, Escudero se enfadó de lo lindo. Se hizo hacer una entrevista en la que atacaba con violencia animal a la Argentinita y a su gente», citado en Francisco HIDALGO GÓMEZ, *op. cit.*, p. 97.

18 A. R. BONNAT, «Páginas festivas. Todos bailarines», *Mundo Gráfico*, 13-IV-1921, citado en Beatriz Beatriz MARTÍNEZ DEL FRESNO y Nuria MENÉNDEZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 154.

Por otra parte los cafés cantantes de la época ya no estaban en su mejor momento y muchos de sus bailaores, en aras de un mayor efectismo, se habían contaminado de algunas maneras poco propias al baile masculino. Es este ambiente el que motiva en Escudero las reivindicaciones de identidad masculina para la danza, sus fuertes convicciones y propuestas de superación de arquetipos más acordes con la españolada que con el trabajo técnico del intérprete. Por esto mismo sorprende más que este interés de renovación, muy acorde con el afán de puesta al día y por extensión de europeización, pasara desapercibido a los componentes de la intelectualidad española. Tanto en aquellos por entonces maduros miembros de la Generación del 98, más preocupados por el halo erudito que podía desprender una Tórtola Valencia en su *Danza del Incienso*, como en los promotores de la Generación del 27 y sus reconstrucciones de casticismo culto ejemplificadas a través del ballet dieciochesco de Antonia Mercé en la *Sonatina* de Ernesto Halffter, o en sus versiones de casticismo popular de marcado acento andaluz de las *Canciones populares antiguas* interpretadas por La Argentinita y García Lorca en la Residencia de Estudiantes.

Escudero no era parte de esa familia, ni tampoco de la vertiente frívola de los protagonistas del mundo de la danza que se desbordaba en la prensa madrileña. En el verano de 1931 se queja ante su amigo Sebastià Gasch del poco reconocimiento que recibe por parte de Madrid, siente que en su debut del año anterior no le han entendido, lo que es igual a decir que España no le ha comprendido. A ello contraponen la actitud de Barcelona, como refugio minoritario para su talento e intereses, dado que esta plaza carece de fuerza representativa a nivel nacional. Es evidente el centralismo que imprime la capital en el reconocimiento artístico y prueba de ello son las palabras de Escudero: «Estas cosas que yo hago por el mundo [...] no las saben en España, ni se ocupan. En cambio, cuando se trata de cualquier furcia, se alborotan todos los periódicos. Da asco». Gasch se hace eco y confirma estas palabras en la prensa catalana.<sup>19</sup> Acusa a las revistas ilustradas madrileñas del exceso de fotografías y comentarios aduladores a toda clase de cupletistas y vedettes de revista de poquísima categoría artística. Añade, además, que cuando de forma puntual aparecen reseñas sobre cualquier artista español célebre, éstas son reproducciones de críticos en el extranjero, pero nunca artículos motivados a iniciativa de la prensa nacional. Como víctimas de esta situación nombra a Escudero y a Picasso, lo que de manera indirecta eleva la categorización del bailarín al establecer la equiparación con el pintor.

Las carencias y complejo que la crítica madrileña manifiesta a la hora de emitir información directa dando un juicio autorizado sobre el producto nacional, junto con la necesidad de confirmación del exterior, no parecen una argumentación alejada de la realidad. De hecho en el momento en que Escudero hace estas declaraciones todavía no

19 Sebastià GASCH, «L'Escudero ens parla d'ell i dels seus», *Minador*, 5-II-1931, citado en Francisco HIDALGO GÓMEZ, *op. cit.*, p. 98.



ha salido para Nueva York. Unos meses más tarde y tras su triunfo en la Gran Manzana, aparecen breves comentarios de críticos madrileños como González Ruano en *Informaciones* o apreciaciones de Salazar en *El Sol*, en los que se alaba al bailarín.<sup>20</sup> Los inconvenientes de un análisis más profundo de esas actuaciones y la brevedad de las mismas nacen de la propia naturaleza del material utilizado, una información indirecta publicada en la prensa extranjera.

Abusando de los reduccionismos y en nuestro interés por entender los círculos de opinión e influencias, podríamos sugerir la existencia de dos áreas bien definidas en cuanto a la percepción del flamenco y siempre en relación con Vicente Escudero. Por un lado la de Madrid, con apoyo de los protagonistas de la intelectualidad que aglutina a la Generación del 27 y en la que destacan sobre todo en este ámbito las opiniones de Falla, Salazar, García Lorca y los resultados de *La Argentinita* en primer plano y en segunda posición de *La Argentina*. En esta vertiente dominan los intereses de un casticismo culto o hispanismo identitario, pero no son ajenos tampoco al casticismo popular en aras de experimentos que modernicen la realidad. Por otro lado la vertiente de Barcelona, con intereses en este caso más limitados, y en la que situaríamos como mentor lejano a Pedrell, después al crítico Sebastián Gasch y a los resultados artísticos de Escudero. En este caso se defiende una postura purista que respete los límites de la identidad del flamenco tanto en su proyección como espectáculo de tablaos, como en su estilización en la escena teatral, y todo ello desde una única visión no exenta de polarización: la de Escudero voceada por Gasch.

Pensamos que una de las claves para entender la dirección que tomó el panorama artístico descansa en que la *internacionalidad* o pretensión de universalidad de Salazar era una propuesta más de la modernidad, no la única. Está limitada ya que en definitiva mira a un modelo concreto, el cual parte de una base material local que aporta la tradición popular, en concreto la del folclore ruso. La danza clásica en la que está formado el disciplinado cuerpo de baile de Diaghilev y las innovaciones dentro del marco académico de sus primeras figuras, asegurarían el lenguaje estilizado y, por tanto, el carácter internacional en cuanto ha sido asumido a lo largo de una tradición culta de más de trescientos años. Salazar se dejó cautivar por una solución modernizadora que cuando llega a España es acogida como una propuesta de integración cultural, la cual puede solucionar la problemática subyacente de estar al nivel de los otros sin perder la identidad. Una característica que, aunque de maneras muy diversas, se manifiesta como una constante de la cultura de todo el siglo XX y de forma determinante en la música: desde un nacionalismo militante heredero de las formas de hacer decimonónicas, pasando por su transustanciación en la resolución musical de los herederos de Falla, hasta el hispanismo como postura poética de las siguientes generaciones, el cual algunos utilizan desde la autenticidad de una herencia cultural asimilada, otros como elemento legitimador de pertenencia al canon cultural más acreditado y otros desde la

20 Francisco HIDALGO GÓMEZ, *op. cit.*, p. 90.

arbitrariedad de posturas alternativas y posmodernas que juegan con el pasado sin prejuicios estilísticos.

Si nuestra modernidad de principios de siglo hubiera mirado más hacia el otro foco de vanguardia, Alemania y Austria, quizás el panorama estructural de nuestra música y la forma de ponernos al día hubiera sido distinta. En música París significaba la línea horizontal, la melodía, el color, lo exótico, lo lúdico y una estética inspirada en un clasicismo interpretado desde el distanciamiento, la objetividad y muchas veces el humor. Alemania era la línea vertical, la armonía y la especulación contrapuntística sobre la altura del sonido aislado, el libre uso de la altura tonal, y todo dentro de una estética expresionista de naturaleza dramática y herencia romántica. En síntesis y aún a riesgo de simplificación excesiva podemos decir que formalismo y expresionismo subyacen como posturas teóricas de cada una de las tendencias.

### Años de formación (1888-1920)

Vicente Escudero Uribe nació en 1888 en Valladolid en el seno de una familia castellana de trece hermanos, sencilla y sin especiales aficiones artísticas, lo que sin duda fue en detrimento de su formación cultural y dificultó sus principios artísticos.<sup>21</sup> A pesar de no ser de raza gitana su cercanía a ese mundo durante la niñez le permitió asimilar unas bases sobre el flamenco, que probablemente se fueron asentando a través de sus actuaciones en las plazas y ferias de los pueblos de la provincia y de manera más genuina en su viaje a la Granada de las zambras hacia 1904.

Su interés por llegar a ser un profesional del baile le condujo hacia el medio que había polarizado la oferta flamenca desde el último tercio del siglo XIX y que todavía mantenía su vigencia en los primeros años de la centuria, nos referimos al café cantante. En concreto el café de La Marina en Madrid, el café Brillante de Santander, y el de Las Columnas de Bilbao, fueron frecuentados brevemente por él. En Las Columnas conoció al famoso bailar Antonio Bilbao, del que Vicente se sintió gran admirador y discípulo. Posteriormente recorrió España actuando en los cinematógrafos de la época: barracas donde se proyectaban películas y en las que se daban como fin de fiesta la actuación de algunos artistas. Portugal fue su siguiente destino, donde continuó recorriendo cafés cantantes y ferias durante un año. En el ámbito práctico, esta salida de España fue motivada por el interés en evadirse de la obligación de cumplir con el servicio militar.

No está muy clara la fecha de su primer viaje a París, pero parece que fue alrededor de 1910. Siguiendo la trayectoria de la escena española y europea del momen-

21 Sus antecedentes mantenían por generaciones la línea castellana; en concreto, sus abuelos eran de Soria y Palencia. La casa de la familia estaba situada en el barrio de San Juan, en concreto en la calle Tudela nº 19. Sus padres, Petra y Lorenzo, se casaron en la parroquia de San Andrés. El padre era zapatero y trabajaba para el Colegio de San José. Victoria CAVIA NAYA, en entrevista con Julio Fraile, Valladolid, 24-II-2001. En adelante estas entrevistas se citarán como CAVIA/FRAILE.

to, su carrera comenzó a desarrollarse dentro del género de variedades o *variétés*. Un ámbito desprestigiado aparentemente por su frivolidad, pero que se reveló como un interesante medio de experimentación para las nuevas propuestas escénicas durante la segunda década del siglo XX. Muchas veces Escudero parece mezclar la fantasía y la realidad cuando habla o escribe de esos primeros años. A falta de otras pruebas que contrasten su testimonio parece que desde 1912 a 1914 trabajó en espectáculos relacionados con el mundo del *music-hall* por Austria, Alemania, Inglaterra, Italia, Suiza, Suecia, Rusia y Turquía. Cuando estalla la Primera Guerra Mundial se encuentra en Munich pero en 1918 reside en Suiza.<sup>22</sup> La vida cultural de Suiza, y posteriormente la parisina, le facilitaron la asimilación intuitiva de nuevas perspectivas de la vanguardia artística —sobre todo plástica—, cuyas posturas inconformistas despertaron en él afinidades del mismo tipo.

### Desde las *variétés* a la escena teatral (1920-1932)

Una vez acabada la guerra vuelve a París y allí gana en 1920 el premio del Concurso Internacional de Danza.<sup>23</sup> Debuta en el Olympia y en 1922 ofrece su primera actuación de concierto con un recital de danzas españolas en la sala Gaveau. Esta actuación motiva el interés del experto periodista ruso exiliado en París, André Levinson.

Dos años más tarde presenta en el Teatro Fortuny de París lo que puede considerarse como una nueva propuesta de danza teatral que avanza en la estilización del género al utilizar la música de autor, en concreto la de Falla, Albéniz, Granados y Turina. La fecha del estreno fue el 10 de junio de 1924, el empresario es Charles Desage y se trata de la primera ocasión en la que baila con Carmita García, la cual le acompañará a partir de ese momento hasta su muerte en 1964. Otras interpretaciones novedosas tuvieron lugar en la sala Pleyel en la década de los años veinte.

La gran oportunidad para darse a conocer le llega a Escudero de la mano de La Argentina, la cual le pedirá que haga el papel de Carmelo en el montaje que ha elaborado sobre *El Amor Brujo*. El estreno tuvo lugar el 25 de mayo de 1925 en el Teatro Trianon-Lyrique de París. Aunque en algunas semblanzas sobre el bailarín se dice que

22 Françoise REISS, «A Talk with Escudero», *Dance and Dancers*, Londres, abril-1950: «I stayed in the Balkans about a year, dancing in restaurants and cabarets, and then I returned to Paris. The war of 1914 caught me in Munich. I got as far as Switzerland, and I stayed there four years, working constantly —but also thinking. Up to this point I had been a real savage. Returning to Paris I found myself in the middle of Montparnasse, and I was fascinated. I asked many questions. At this time my friends includes Juan Gris, Juan Miro, Bores, Marcoussis, Kisling, Marie Laurencin, Foujita, and later Picasso— who made a number of costumes for me. Naturally Picasso stands out as the genius of them all» (p. 7) .

23 Concurso organizado por el Teatro de la Comedia. Escudero se presenta con el pasodoble «Garboso» de M. Sarrablo y Clavero. Cfr. Ramón GARCÍA DOMÍNGUEZ, *op. cit.*, p. 318.

IN TUNE WITH OUR TIMES



Figura 2 Diferentes pasos de baile flamenco de Escudero, publicados en la revista *Red Book* en mayo de 1932

fue él el encargado del montaje, lo cierto es que Antonia Mercé fue la impulsora del proyecto y la responsable de que la obra saliera adelante. Ella, además de elaborar la coreografía general, interpretó el papel de Candela y Vicente el de Carmelo. Los decorados y los trajes eran de Gustavo Bacarissas. La dirección de la orquesta corrió a cargo del propio Falla. Podemos considerar esta obra en cierta manera como la más importante en la carrera de Escudero, porque así lo fue en la de la propia Argentina. Supuso que se fijaran en él afamados críticos que buscaban un bailarín en masculino comparable a la altura alcanzada de la ya conocida Argentina. André Levinson en París y Cyril Rice en Londres así lo reconocieron. A ellos sin duda se debe el origen de los paralelismos entre ambas figuras, a los que con posterioridad se sumará recurrentemente la crítica internacional.

La primera actuación de Escudero como profesional en España será en 1930. Ese año lleva a cabo una gira que incluye Madrid, Valladolid, Bilbao, Zaragoza y Barcelona. En esta ciudad presenta sus *Bailes Flamencos de Vanguardia*. En 1931 completa una gira por Europa actuando ya en teatros de primera categoría, lo que evidencia la gran demanda del baile español en Europa pero sobre todo la mejora en la apreciación de la danza española.<sup>24</sup> Vuelve a Barcelona y desde allí cumple compromisos profesionales en Amsterdam. La Gran Ópera de Berlín hubiera sido su siguiente destino, donde pretendía actuar en un evento organizado por la Asociación de Amigos de la Pavlova, pero finalmente no puede acudir por una lesión en una pierna.

El desquite le viene pronto y también de mano de la gran bailarina clásica. El público anglosajón, y con ello el de los dos continentes, empieza a tenerle en cuenta a raíz de su participación en el homenaje a la Pavlova que tuvo lugar en Londres en 1931. Su interpretación, aparte de constituirse en uno de sus primeros éxitos internacionales, señala ya una de las tendencias predominantes de su espectáculo: baile acompañado de guitarra, sin orquesta y sin utilización de la estilización teatral. Lo cierto es que la vertiente de danza teatral con el tiempo quedó en un segundo lugar, ya que aunque el repertorio de Escudero abarcó la danza española en general (escuela bolera, regional, estilizada o teatral) su gran preocupación fue sin duda el flamenco. Es probable que a raíz de este homenaje surgiera la propuesta que la propia Pavlova le hace de bailar con ella en Nueva York. La muerte de la bailarina ese mismo año frustró el proyecto. Aún así, contratado por el empresario Hurok, en 1932 iniciará su primera gira a Estados Unidos y con ello su definitiva proyección internacional.

A partir de este momento se suceden con continuidad las actuaciones del bailarín. Después de otra nueva visita en 1935 a Estados Unidos, Escudero regresa a Europa, donde prolonga con éxito sus giras hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial.

24 «El público [de Escudero es] selecto, de élite. Artistas y literatos son su más fervientes admiradores. Los públicos nórdicos, ordinariamente tan fríos, lo aplauden rabiosamente y le hacen repetir el número tres veces», en Sebastià GASCH, *op. cit.*, p. 89.

Regresa a España en 1939 y allí permanecerá durante el conflicto. Actúa en Barcelona en 1940, 1941 y en 1942. También en esta ciudad organiza una compañía llamada Bailes Escudero, con la cual actúa en el Teatro Tívoli pero sin demasiada acogida por parte del público. Reduce su actividad desde la década de los cuarenta hasta la mitad de los años cincuenta y aunque durante ese tiempo actúa en Madrid, Valladolid y otras ciudades españolas, lo cierto es que lo hace con escasa resonancia.<sup>25</sup> El año 1954 marcará el punto de giro que remonte la débil situación de su carrera y trueque su aparente final por una nueva y fecunda etapa profesional fuera de España.

Tras su despedida de los escenarios en Valladolid (1954) sale para París con el aparente propósito de dedicarse a la enseñanza. En cambio allí forma una nueva compañía para cumplir compromisos en la propia capital francesa, Holanda y Estados Unidos. Ese «bailete», como gusta denominar Escudero al grupo que le acompaña, incluye además de a Carmita García otros bailarines, cantaores y músicos. Así encontramos a la bailaora María Márquez, María Amaya (hermana de Carmen Amaya), Rosario Escudero, María Márquez, los guitarristas Mario Escudero o Carlos Montoya. También pasaran por ella Pepita Valle, Teresita Osta, Rosa del Oro, Clarisa Talve, Isabel Morel, Pepita Márquez, José Barrera, Fernando Ramos, Chiquito de Levante, Antoñita Millán, Pepe Melero, los pianistas Pablo Miguel y Julián Elbaz y los guitarristas Juan Perrín y Manolo Vázquez. Sin olvidar a cantaores como «Juanillo» y sobre todo al gran Pepe el de la Matrona, entonces ya con setenta y cuatro años. Escudero prolongará sus giras por otros países de América y Europa al inicio de los años sesenta. En ese momento le acompañarán en el programa Pepita Ortega, Goyo Reyes y su Baller Español. Una compañía pulida técnicamente que en cierta manera contrasta en su brillante y cuidada presentación con la fuerza interior más simplificada pero más vital de Escudero. La última actuación del artista tendrá lugar en Madrid en 1969, a la avanzada edad de 81 años.<sup>26</sup>

25 Prueba de que la crítica percibía el declinar de Vicente Escudero al inicio de los años cincuenta es la reflexión que Marrero hace sobre lo que le ocurre a las grandes figuras de la danza en el momento que empiezan a perder facultades físicas: «El caso más serio es el de Vicente Escudero. Últimamente lo he visto bailar en una sala de fiestas de Madrid. Escudero está ya viejo y los escenarios no se lo disputan como antes, aunque aún haga prodigios con su arte con su gracia, que no envejece nunca. El más castizo de nuestros bailarines, el primero en el siglo, con la Argentina en realzar artísticamente el baile español [...] piensa instalar el próximo año en Londres una escuela de baile español, donde las señoritas de la buena sociedad inglesa aprendan a bailar un pasodoble con castañuelas y a dar una vuelta con garbo ante sus invitados a la hora del té. A Escudero el destino lo ha tratado con dureza en su Patria» (Vicente MARRERO SUÁREZ, *El acierto de la danza española*, Madrid: Calamo, 1952, pp. 155-156).

26 Estos datos los hemos obtenido de los borradores elaborados por los servicios de publicidad de la empresa encargada de la difusión de la gira de Escudero en Estados Unidos: Gerald Goode, *Consolidated Concerts Corp.*, 30 Rockefeller Plaza, New York, 1955 (General Release); Lilian Moore, 406 West 40 Street, New York, 1956.

El repertorio de sus actuaciones permanece bastante estable en cuanto a los materiales musicales utilizados. Desde su primera gira a Estados Unidos y hasta la década de los años cincuenta y sesenta, se sirve para sus coreografías de la música de Albéniz (*Córdoba*, *Sevilla*), Turina (*Orgía*), Granados (*Goyescas*, *Los Requebros*) y Falla (danzas de *La vida breve*, del *Amor Brujo*, y del *Tricornio*). La música de Morera le sirve para la coreografía en el «Boleró» que interpreta Carmita al estilo de la escuela bolera. Además, se incluye música de Romero para el solo de Escudero titulado «Plaza de toros», y para la «Asturiana» de Carmita. Los «Bailes Bascos», los «Boleros Mallorquines» y la «Jota Aragonesa» son ejemplos logrados de la tradición folklórica que se recrea en el escenario. Pero sin duda la obra mejor recibida por la crítica en Estados Unidos sigue siendo en la década de los cincuenta el solo sin música de sus «Ritmos», que ahora aparece en los programas de mano con el nombre de «Primitive Flamenco Rhythms». Dentro también de este estilo sigue llevando al escenario con gran éxito el «Zapateado», la «Seguiriya Gitana» y su «Farruca». La buena acogida en la primera gira de las «Alegrijas» de Carmita se extiende ahora a las «Malagueñas» y «Verdiales». El resto de la compañía obtiene un gran éxito con «Cuadro Flamenco», «Boleró con Cachucha», o «La Maja y el Toro». En la gira de 1960 se incluye también música de Granados, en concreto la «Danza V» interpretada por Pepita Ortega.<sup>27</sup>

#### La «otra mitad de su baile»

Desde un principio, Escudero es fiel a sus teorías sobre lo que debe ser el baile tanto para el hombre como para la mujer, de allí su interés por no malear la espontaneidad natural de la bailarina que busca para sus proyectos artísticos. No hay que olvidar que en la época en que comienza a alcanzar cierta repercusión su carrera artística, el ambiente que domina en el mundo flamenco es percibido por muchos como adulteraciones generalizadas y exceso de academicismos, lo que imponía una vuelta a las raíces. Un mismo fin pero interpretado de manera muy distinta en la alternativa que Escudero proyecta con su sistema expresivo. La forma más segura a la hora de liberarse de contaminaciones es contratar a gente desconocida. Así, busca a sus bailarinas de conjunto fuera de las academias y acude al ambiente donde se desenvuelven sus vidas profesionales, ya sean tablaos, locales nocturnos o incluso teatros. En sus compañeras prefiere el temperamento, la fuerza y las facultades moldeables, sobre hábitos y formas estereotipadas que automatizan el gesto.

La «otra mitad del baile» de Escudero, como decía el bailarín al referirse a su pareja femenina, no fue ni siempre una, ni tampoco siempre la misma. La «otra mitad» fue, al menos por algún tiempo, repartida entre tres: Almería, Carmita y Carmela, aunque finalmente prevaleciera la personalidad y valía de una de ellas. En la década de los cincuenta la cuarta mujer con un papel destacado será María Rosa de Solá Márquez. La

27 Walter TERRY, *New York Herald Tribune*, 31-X-1955.

primera bailarina que preparó con la finalidad de acompañarle fue en París y alrededor de 1920. Se trataba de la bailaora española Almería. Su vinculación con el bailarín trascendía los límites profesionales pues la crítica catalana se refiere a ella como a su mujer. Su debut en España en 1930 marca el final de la relación profesional y sentimental. De hecho Almería no aparece en la gira a Nueva York en 1932. Los motivos de la ruptura fueron de tipo personal, los celos hacia Carmela se revelan como el detonante. Carmela era una bailarina que Escudero había descubierto para su compañía en Madrid en el verano de 1930. Se trataba, en palabras de él mismo, de una maravillosa bailaora de Jerez.<sup>28</sup> Pero si nos atenemos a los comentarios del señor Hurok, el empresario norteamericano que contrató a Escudero para la gira americana, en 1932 el objeto de atención de Escudero ya no era la jerezana, sino Carmita. A juicio de Hurok, Carmita era la organizadora, la mujer de fuerte personalidad, genio vivo y talante apasionado. Carmela era en cambio más joven, de voz delicada y aspecto tímido. Algunos prejuicios se vislumbran en su relato, pues da por hecho que ambas son gitanas y se atreve incluso a identificar el acento de Carmita como andaluz.<sup>29</sup>

La relación profesional con Carmita García tiene también su origen en los primeros años de París, en concreto de 1920. Carmita nació en Cuba pero desde los ocho años residía en España. Se formó como bailarina clásica en la escuela del Liceo de Barcelona y Vicente Escudero la conoció cuando Carmita estaba actuando en su primera salida de España en el Olympia de París. Escudero valoró su competencia artística e incluso después de la primera gira a Estados Unidos llegó a pensar en ella como la única bailarina de la escena capaz de competir con La Argentina. Lo que significaba el máximo reconocimiento posible, dado su habitual criterio selectivo con respecto al baile de mujer. Un ejemplo de ello lo tenemos en sus afirmaciones al comentar que para él solamente hay tres bailaoras. La primera sería La Argentina, pues reconoce en ella las mejores cualidades artísticas. Carmita sería la más completa y Carmen Amaya la más flamenca. Se apoyaba al decir esto en que por aquella época Carmita era ya una bailarina muy amplia pues abordaba un gran repertorio del baile regional, y gitano, además de interpretar danza española con música de concierto (Falla, Albéniz, Granados). Técnicamente era muy ajustada y no descuidaba su preparación. De hecho en el verano anterior a la gira a Norteamérica, la bailarina aprovechó su estancia en Barcelona para tomar unas clases con Pauleta Pamies, la finalidad era la de perfeccionar la cuarta —el *entrechat quatre* clásico— para un bolero que estaba montando.<sup>30</sup> El bagaje académi-

28 Según las palabras de Escudero recogidas por Gasch, en F. HIDALGO, *Sebastià Gasch: el Flamenco y Barcelona*, Barcelona: Carena, 1998, p. 91.

29 S. HUOK, *Empresario*, Barcelona: Hispano-Americana de Ediciones, 1947, citado en Ángel ÁLVAREZ CABALLERO, *El baile flamenco*, Madrid: Alianza, 1998, p. 215.

30 En una entrevista concedida al crítico Sebastià Gasch en el verano de 1932, Escudero comenta: «Carmita interpreta [...] cada uno de sus bailes con la técnica y el carácter adecuados.



co de Carmita, sus dotes para la enseñanza y para la organización del espacio, su sencillez y su compenetración con Escudero, hicieron que a los pocos años llegaría a ser su única pareja tanto desde el punto de vista profesional como sentimental. Tras su muerte en 1964, Escudero vivirá en Barcelona al cuidado de la bailarina María Rosa de Solá Márquez y el hermano de ésta, María Márquez, nombre profesional, era hija de madre gitana (bailaora y emparentada con la familia de los Gallo) y de un conocido médico catalán, ambos amigos de Vicente. Por ello, y sin una formación brillante, fue confiada al bailarín con el fin de que formara parte de su cuerpo de baile.<sup>31</sup> En 1955 debuta en la escena americana como segunda bailarina y posteriormente en España.

### Perfil humano

Nunca se casó pero tuvo dos hijos nacidos en Francia antes de 1929: Vicente y Antonio. Aunque Escudero no perdió el contacto con ellos, nunca aparecieron en los medios de comunicación y poco se sabe de ellos. Teniendo en cuenta la relación que mantuvo Escudero con Almería y los años en los que nacieron es posible que la madre fuera esta bailarina de conjunto, pero no hemos encontrado ninguna fuente que confirme nuestra hipótesis. El mayor, Vicente, estuvo en Valladolid con motivo del entierro de su padre.<sup>32</sup> De Antonio se especula sobre su condición de piloto y su residencia en Estados Unidos. Por otra parte, en la prensa internacional hemos encontrado una única referencia sobre posibles familiares directos de Escudero. Un anuncio del *New York Times* se hace eco de la existencia de un «sobrino» de Vicente Escudero actuando en un club nocturno de Manhattan en 1936. Probablemente se trataba de una simple argucia comercial para dar más importancia al gitano que iba a amenizar el local.<sup>33</sup> Aunque lejana, cabe también la posibilidad de que se tratara de uno de sus hijos. A favor de esta última hipótesis, apuntamos el débil argumento de que cuando otros miembros del grupo de Escudero le acompañaban —bailarines, guitarristas y cantaores— y alguno compartía el mismo apellido, la prensa norteamericana siempre indicaba en los anuncios que no eran familiares del bailaor. Este era el caso por ejemplo del guitarrista Mario Escudero.

---

Técnicamente es una maravilla. Fíjate que en el Bolero ejecuta una cuarta y un rudisán (*rond de jambe*), las dos cosas en el aire y antes de caer sobre el pie izquierdo. En el flamenco, no es coja, como vulgarmente se dice, sino que redobla con los dos pies. Ya que hemos hablado de *El amor brujo*, quisiera que la viesen bailar "La danza del miedo". ¡No tiene compañera! En América la han tratado admirablemente». Citado en HIDALGO GÓMEZ, *op. cit.*, pp. 96-97.

31 CAVIA/FRAILE, Valladolid, 24-II-2001.

32 *Ibid.*, 2-III-2001.

33 *The New York Times*, 5-III-1936: «Gauchó books Escudero nephew: Dimitri has engaged for his New Club Gauchó show the 21 years old nephew of Escudero greates of the Spanish gypsy dancers».

En la actualidad de su familia por vía directa solo queda una sobrina, Milagros Sandonís, casada con Julio Fraile. Milagros es hija de la hermana pequeña de Escudero. El bailarín mantuvo una relación continuada con sus hermanos a partir del momento en que ya puede volver a España pues se ha producido la amnistía de Primo de Rivera que le libera de los cargos por no haber cumplido el servicio militar.<sup>34</sup> En 1939 y aprovechando uno de sus viajes a España compra una finca a las afueras de Valladolid con la prerensión de que sirva para la exploración agrícola, algo que más tarde se verá frustrado por la falta de agua. Una muestra del afecto que mueve a Escudero en su relación con Carmita es que la finca, situada en la carretera de Segovia, recibe su nombre. Allí se instala su hermana pequeña, ya casada y con hijos, junto con el padre de Vicente, el cual por motivos de salud ha regresado de París. También en «Carmita» conoce el bailarín a Julio Fraile.<sup>35</sup>

En el plano personal, la vida de Escudero cumple con todos los tópicos que se aplican al artista nómada que va de teatro en teatro, saltando de un país a otro y sin un hogar o familia estable. De hecho la mayor parte de su vida careció de lo que se puede considerar como hogar físico, pues se alojaba constantemente en hoteles. Esto provocó que durante la larga enfermedad padecida por Carmita, desde 1959 a 1964 en que fallece, la situación humana fuera todavía más dolorosa, pues se vio obligado a atenderla en solitario.<sup>36</sup> El lugar más estable en este sentido fueron los diecisiete años en que vivió en la casa de la familia Solá al cuidado de María Rosa, allí murió en diciembre de 1980. Resulta extraño que a pesar del cariño que Escudero y Carmita se profesaron mutuamente nunca se llegaron a casar. Con el gracejo y picardía que le caracterizaba, ante una pregunta sobre el tema culpó en cierta manera a la bailarina y así comentó que la razón se debía a que «Carmita era muy puritana».<sup>37</sup> Realmente es una respuesta que no nos aporta mucha luz sobre los motivos que les impedía formalizar su relación, máxime cuando no se tiene constancia de la existencia de ningún tipo de vínculo anterior en ninguno de los dos artistas. Únicamente cabe la sospecha de que realmente Escudero hubiera llegado a casarse años atrás con Almería, algo que no hemos podido comprobar.

34 Aunque parece que en 1932 se lleva a sus padres a vivir con él a París este dato no encaja cronológicamente con la información que aparece en *Mi baile*. Allí se sugiere que su madre vive con él en París en la etapa en la que todavía se está abriendo camino. En concreto a principio de los años veinte y cuando se plantea la posibilidad de dedicarse a la pintura tras su descubrimiento de la vanguardia parisina. «Alquilé en el último piso de un caserón de Montmartre, en el número 12 de la calle de Victor Masse —donde antiguamente estuvo situado el cabaret “Gato Negro”— unas habitaciones destartadas, en las que, con la única compañía de mi madre, empecé a vivir una vida de auténtico bohemio local», VICENTE ESCUDERO, *op. cit.*, p. 109.

35 CAVIA/FRAILE, Valladolid, 24-II-2001.

36 Carmita tenía una hermana en Barcelona, pero parece que tampoco se pudo hacer cargo de ella.

37 CAVIA/FRAILE, Valladolid, 2-III-2001.

Aunque a lo largo de lo que venimos diciendo se han podido entresacar de manera indirecta los rasgos más importantes de su carácter y temperamento queremos consignar aquí algunos aspectos de su personalidad que completen la figura humana del bailarín. De porte estilizado por delgado, temperamento apasionado, gran corazón, intuitivo, orgulloso, vehemente, locuaz, desconfiado, de maneras poco refinadas tanto en el habla como en los modos, exigente en su trabajo, sobrio, desorganizado y en definitiva, poco convencional. Sus convicciones firmes y fuerte genio, no le impedían ser vulnerable a elementos tan irracionales como la superstición. Por otra parte no extraña si lo tomamos como un rasgo muy propio del ámbito artístico y del mundo flamenco en particular. En el primer encuentro que Hurok tuvo con el bailarín, el empresario da cuenta de los improperios que tuvo que escuchar al ocurrírsele echar su sombrero sobre la cama de la habitación del hotel en el que aquel se alojaba.<sup>38</sup>

Sin apenas formación religiosa, se movía en este plano más desde la perspectiva de los sentimientos que de los hábitos o conocimientos intelectuales. Su sentido de la piedad se concretaba principalmente en manifestaciones de carácter popular que su memoria había dejado grabadas. Así, siempre llevaba consigo una imagen enmarcada de una reproducción fotográfica de la Virgen del Carmen de Valladolid, en concreto la del Carmen Extramuros. En su niñez había frecuentado la asistencia a las fiestas con esa advocación: romerías donde además de honrar a la Virgen se aprovechaba para cantar, comer, bailar jotas y disfrutar de la compañía de los demás. También hay constancia de que participó en ese tipo de romerías en la localidad de Trigueros del Valle, allí consta que se tomó una foto bailando una jota con una anciana.<sup>39</sup> Ya en la madurez, los testimonios que tenemos de sus actitudes espirituales reflejan situaciones más dramáticas y comprometidas, al tiempo que evidencian el gran cariño que profesaba a Carmita. Además de gastarse gran parte de su patrimonio en los medios para atenderla durante su enfermedad, él mismo la llevó en peregrinación a Lourdes. Desde allí escribió a la familia Fraile contando la fuerte impresión que le causaba tanto sufrimiento de la gente y a la vez su pesar por no poder hacer nada.

### *Mi baile y el Decálogo*

*Mi baile* (1947) es sin lugar a duda la obra principal de la producción literaria de Escudero, pero no nos podemos olvidar de otras publicaciones menores como son *Pintura que baila* (1950), *El enigma de Berruguete, la danza y la escultura* (1952), en colaboración con Luis de Castro, y *Arte flamenco jondo* (1959).

*Mi baile* es una obra escrita a finales de los años cuarenta en un estilo autobiográfico en donde por un lado se reflejan sus propias teorías entorno a la pureza del baile

38 S. HOROK, *op. cit.*, p. 216.

39 CAVIA/FRAILE, Valladolid, 24-II-2001.

flamenco, pero, además, se suministra abundante información sobre su poética.<sup>40</sup> Es quizás esta última aportación la más interesante para la reflexión y paradójicamente la que menos ha sido arrendida por los trabajos hasta ahora publicados. Por otra parte, aunque *Mi baile* se presenta como un documento de primera mano que ayuda a comprender la figura del bailarín en sus años iniciales, no se puede olvidar su gran carga subjetiva, su estilo provocador, tono exagerado, y cierta fantasía desde el punto de vista testimonial, como muestran algunos datos imprecisos o intencionadamente adornados. Resortes que funcionan muchas veces no sólo literariamente, sino en un intento de recrear la realidad en aras de rodear al personaje de cierta genialidad, individualidad y rebeldía. De allí que sea necesaria una lectura detenida y contrastada.

Entre las primeras apreciaciones tenemos que decir que sorprende el estilo elocuente del autor, dada su poca formación intelectual. La escritura autógrafa que hemos encontrado en documentos de otro tipo, tales como algunas dedicatorias o pequeñas notas, evidencian unos conocimientos muy rudimentarios de la sintaxis y una grafía poco evolucionada. En contraposición hay que admitir que en *Mi baile* se percibe a un autor que posee entre otros atributos gran agudeza de ingenio, categoría intelectual en la profundidad de sus reflexiones, poderosa intuición para vislumbrar conexiones en ámbitos distintos de la realidad, junto a la capacidad de trascender el dato y establecer acertadas relaciones en busca de nuevas ideas. Dentro de ese mismo ambiente *efectista* y fantasioso que domina la obra, su amigo Francisco de Cossío comentó que *Mi baile* fue escrito por el bailarín a mano y en una sola noche, y que más tarde el propio Cossío lo rescribió a máquina.<sup>41</sup> Escudero parece desmontar este argumento cuando en una entrevista, en un tono relajado, comenta al periodista lo difícil que le resultó la redacción del mismo.<sup>42</sup>

El original probablemente nos ayudaría a aclarar en parte la génesis del manuscrito, tanto desde el punto de vista de las ideas como del material. En el primer caso creemos que en la construcción de los planteamientos teóricos de su obra ayudó sin duda el esfuerzo que tuvo que suponer elaborar intelectualmente la presentación que hizo sobre el flamenco en el Instituto Británico en 1946.<sup>43</sup> Desde el punto de vista

40 Aunque nosotros hemos consultado uno de los ejemplares de la edición original fechado en marzo de 1947 y localizado en la *New York Public Library of Performing Arts*, en New York, en 1994 el Ayuntamiento de Valladolid llevó a cabo una edición facsímil y numerada con motivo de la manifestación artística «Danza Internacional: Encuentro con Vicente Escudero Valladolid, 1994».

41 Francisco COSSÍO, citado en Ángel ÁLVAREZ CABALLERO, *op. cit.*, p. 203.

42 *Dígame*, 4-II-1947.

43 José Blas Vega en un artículo en *La Caña* (1996, nº 13, p. 17) afirma que fue invitado al Instituto por Walter Starkie. Sabemos, además, que esta «Conferencia Ilustrada», como llegó a denominarse en los programas de mano que la anunciaban, tuvo gran repercusión en la difusión de sus ideas sobre el flamenco. En España desde 1949 se sucedieron las presentaciones en las que

material sabemos que el borrador de *Mi baile* estuvo custodiado durante muchos años por el depositario habitual de sus pertenencias en España durante los años que vivió fuera, prácticamente hasta los años sesenta. En concreto en casa de uno de sus antiguos amigos de Valladolid, Fidel Martín. La relación con Fidel venía desde sus años de adolescencia pues ambos se conocieron en el primer trabajo que tuvo Escudero en Valladolid, la imprenta a la que su padre le llevó para aprender un oficio. A la muerte de Fidel, la esposa de éste siguió como depositaria de las pertenencias que había custodiado su marido, pero con el tiempo la mayoría de las cosas se perdieron, y el borrador sufrió igual suerte. Como ya hemos señalado estaba lleno de faltas y redactado deficientemente.<sup>44</sup> De lo cual hay que deducir que alguien lo depuró y, aunque no consta quién, cabe suponer que pudo ser la propia editorial. Vicente Escudero publicó el libro *Mi baile* en 1947 apremiado por necesidades económicas y recibió de la editorial treinta mil pesetas, una generosa cantidad para la época.

El *Decálogo del arte flamenco puro* es un conjunto de diez máximas o principios que pretenden sentar las bases a las cuales ha de ajustarse todo bailarín que quiera moverse con sinceridad. Va dirigido al baile de hombre, porque según Escudero cualquier cosa que haga la mujer resulta hermosa con tal que tenga arte y hondura. Así que bailar en hombre y sobriedad son los dos determinantes que Escudero quiere asentar en la lectura pública que hace de su *Decálogo* el 9 de diciembre de 1951 en Barcelona, concretamente en el club literario el Trascacho. El tono, su entorno y la autoridad que le imprime recuerdan a los manifiestos de sus amigos de la vanguardia modernista, aunque ahora unas décadas más tarde. En realidad su contenido describe la síntesis de lo que es el baile del propio Escudero: bailar en hombre; sobriedad; girar la muñeca de dentro afuera, con los dedos juntos; las caderas quietas; bailar asentao y pastueño; armonía de pies, brazos y cabeza; estética y plástica sin misrificaciones; estilo y acento; bailar con indumentaria tradicional; y finalmente lograr variedad de sonidos con el corazón, sin chapas en los zapatos, sin escenarios postizos y sin otros accesorios.

Escrito desde la autoridad moral de un hombre que en ese momento es considerado como el mejor bailarín español en Estados Unidos, el decálogo va dirigido de forma impersonal a todo aquel que pretenda bailar con pureza. Además, se sabe que las máximas tenían en segunda instancia un destinatario específico: Antonio, el entonces compañero de Rosario. Escudero le acusaba de desvirtuar la pureza del flamenco por su falta de virilidad, gravedad y sobriedad. Lo cierto es que la formación y estética de

---

de modo práctico, y acompañado por el guitarrista y Carmita, daba cuenta de sus planteamientos sobre el flamenco. En concreto en 1949 lo hizo en el Ateneo de Madrid, luego en Cádiz, Colegio de Notarios de Madrid y Centro Artístico de Granada. En París lo hizo en la Sociedad de Escritores y Críticos, y también en varias ocasiones en Estados Unidos, en una de ellas en el hotel Plaza.

44 CAVIA/FRAILE, Valladolid, 24-II- 2001.

Antonio invalidaban de plano los principios del *Decálogo*, de hecho su baile gusta de los adornos e incluye movimientos de torsión que tienen como eje la cintura y desde allí retuercen el cuerpo en un impulso violento que arrastra brazos y hombros. Probablemente a Escudero le parecería que esa torsión exagerada hacía que la figura se descompusiera en demasía, pero de cualquier forma hay que admitir que es un elemento legítimo y utilizado tanto en el baile de mujer como de hombre. En cambio era más censurable la introducción del movimiento de vaivén de las caderas, una manifestación cuya gracia y descaro eran tradicionalmente referidas al baile femenino.<sup>45</sup> La animadversión entre Antonio y Escudero se concretó en una fuerte polémica reflejada en los medios de comunicación.

El éxito del *Decálogo del arte flamenco puro* es difícil tanto por la naturaleza de su contenido, que ya hemos visto se basa en la descripción de sus personales logros, como por la falta de escuela propia que extienda en el escenario sus convicciones. Él mismo reconoce que en ese momento no conoce a ningún bailarín que utilice todos los principios, aunque admite que hay una minoría que puede usar tres o cuatro de los puntos indicados. Es posible que, entre esos pocos, estuviese en su mente el bailarín ruso de nacionalidad norteamericana Ellis Gold, pues muy pronto reconoció en su temperamento cualidades interpretativas que aseguraban vigor, sensibilidad y sinceridad a la hora de abordar el flamenco. Golico, como le llamaba Escudero, estudió con Cecchetti y tenía una formación clásica muy amplia. Poco después manifestó un especial interés por la danza española. Estudió con Otero y Juan Martínez, los cuales le aportaron los rudimentos más coloristas. En una entrevista a una revista especializada en 1937, Gold reconocía que la auténtica dinámica del flamenco y su significado emocional se lo había transmitido Vicente Escudero. Algo que venía avalado por las frases entusiásticas que el bailarín español le dedicó tras su versión del molinero en *El Sombrero de Tres Picos*. La prensa norteamericana señala a mitad de los años treinta que Gold era la única persona en ese momento que tenía una plena comprensión de los métodos de Escudero.<sup>46</sup>

### Las vanguardias modernistas

Aunque el idioma de Escudero se ha relacionado con el surrealismo, cubismo, dadaísmo y futurismo, apenas se han especificado las bases de esas filiaciones. Por ello intentaremos dar razón de aspectos que justifiquen las vinculaciones del baile de Escudero con los movimientos de la vanguardia modernista al hilo de algunas de sus reflexiones poéticas, propuestas creativas, estilo y repertorio. Además, en esa búsqueda de referencias, aportaremos dos nuevas perspectivas. Por una parte nos fijaremos en uno de los *ismos* olvidados y para nosotros fundamental a la hora de entender la poética de

45 Teresa MARTÍNEZ DE LA PEÑA, «Estética del baile flamenco», en *Actas del XXIV Congreso de Arte Flamenco (Del 8 al 14 de noviembre de 1996)*, Sevilla: Fundación Machado, [s. f.], pp. 123-130.

46 *The American Dance*, June-1937.

Escudero: el expresionismo. Nos apoyamos para ello en la actitud comunicativa del idioma del bailarín y por otra parte en la contemporaneidad de una estética más genuina para las artes dinámicas que las estáticas, pues no en vano poseen una justificación histórica más próxima a la disciplina de la danza y de la música. Por otro lado plantharemos algunos aspectos marginales de las facetas experimentales dadaístas y futuristas. Entendemos que estas vanguardias comenzaron a utilizar la *performance* como elemento secundario de sus obras, un ejemplo ilustrativo de lo que decimos lo tenemos en *Vexations* de Erik Satie. Esta realidad conecta en cierta manera los *ismos* de la vanguardia histórica con las vanguardias que a partir de 1945 utilizaron la acción dentro de un contexto psicológico y social diferente. La clave de la comparación se ilustra principalmente desde el punto de vista musical, y en cuanto a lo conceptual se apoya en el hecho de que el experimentalismo posterior a la segunda Guerra Mundial subrayaba las características cognitivas del cuerpo como principal medio del arte.

La filiación a los distintos vocabularios de principios de siglo no es un camino recto sino que se pueden percibir múltiples bifurcaciones y desvíos según los aspectos que pretendamos destacar dentro de la creación de Escudero. Trazaremos unas líneas generales teniendo en cuenta que la interacción de los distintos movimientos funciona más como vasos comunicantes que como compartimentos estancos. El cubismo y en cierta manera el futurismo, por su fuerza plástica permiten una mejor adecuación al estudio de la variedad de figuras y movimientos que animan su baile. Por lo mismo ambos movimientos generan una mayor atención hacia el estudio individualizado de los elementos físicos que intervienen en la danza. Por último, el futurismo y el dadaísmo en su materialidad sonora sugieren un mundo de la interpretación muy atractivo en su relación con el elemento sonoro-musical, de fuerte carga experimental y que en cierta manera se hace precursor de los *performance*, *happening* o *action music* de la segunda mitad del siglo XX. Es cierto que el expresionismo puede ser más apto para introducir explicaciones conceptuales sobre el interés y viabilidad comunicativa del vocabulario del bailarín. Lo mismo podríamos decir del surrealismo, dado su origen poético.

### Cubismo

A la hora de definir el idioma del bailarín hay conclusiones asimilables en muchos casos a estilemas del vocabulario cubista, por tanto, estas analogías las abordaremos en el intento de prefigurar el estilo de Escudero y una vez perfiladas las conexiones del cubismo en el ámbito poético. Estas relaciones son sin duda más difíciles de rastrear, quizá porque en ese ámbito el discurso de la plástica sea más conceptual y exclusivo que el del movimiento dinámico.

En este sentido, lo que más le interesa a Escudero desde el punto de vista creativo del nuevo lenguaje cubista es la esencialidad que se desprende de su núcleo conceptual. Él lo asimila como un reto: aquel que le exige en su baile la búsqueda del equili-



**Figura 3** Escudero en posición de zapateado



brio estético de cada una de sus actitudes y a la vez le permita eludir la atención hacia todo aquello que los sentidos capten directamente.<sup>47</sup> Los sentidos, al igual que en el realismo figurativo, presentan una realidad parcial y, por tanto, desechable en cuanto puede deformar la naturaleza íntima del propio baile.

El adjetivo *cubista* aplicado a su estilo vino incoado por el propio bailarín, el cual lo utilizaba apoyándose en la legitimidad artística de sus amistades y en su personal experiencia pictórica. El éxito del término no necesitó de mayor justificaciones desde el momento que Escudero admite conocer a Metzenger, Picasso, Fernand Léger y Juan Gris. Lo cierto es que el término cubista soluciona con una única expresión la complejidad de dos elementos de difícil amalgama: la identidad española y la modernidad europea. Al fin y al cabo el cubismo había sido la bandera más representativa de dos pintores españoles, Picasso y Juan Gris, y, por tanto, susceptible de ser valorada con criterios más o menos simplistas de apropiación nacional. Una apropiación que algunos explicaron pensando sobre todo en Picasso,<sup>48</sup> pero sin pararse a considerar la contrapartida que suponía el hecho de tratarse de un artista que vivía fuera de España y que estaba expuesto activamente a las influencias de un mundo muy rico y de muy difíciles reduccionismos.

En ese afán identitario, que dejó su huella en los dualismos planteados a las generaciones herederas del 98, es posible hacer conexiones con las raíces locales del bailarín en un casticismo de cuño castellano que encaja bien con su figura sobria, viril y estilizada. Es sugerente pensar que este distanciamiento del casticismo de cuño andaluz por vía castellana, protagonizado a su vez por sectores culturales que reivindicaban una renovación desde dentro, podría haber encontrado en Escudero la legitimación para encaminarse más directamente hacia la modernización. Algo que no ayudaba en absoluto a esta percepción era la radicalidad y exageración de algunos comentarios aislados del propio bailarín, en concreto el hecho de atribuir a Castilla el origen del flamenco.<sup>49</sup> Forzando la analogía con la plástica cubista, podemos considerar que el pensamiento analítico que se esconde detrás del cubismo es parangonable en el mundo de la danza a lo que supone una concepción inteligente del propio baile y del bailarín. La mayor

47 Vicente ESCUDERO, *op. cit.*, p. 109.

48 Nos referimos a los comentarios de Vicente MARRERO, *El enigma de España en la danza española*. Madrid: Rialp, 1959, citado en Ángel ÁLVAREZ CABALLERO, *op. cit.*, p. 215: «Desde sus primeros tiempos en París, sufrió, a todas luces, la influencia cubista del más castizo cuño español, influencia que encaja bien con su figura netamente castellana».

49 Apoyando lo que decimos traemos aquí sus declaraciones al comentar la experiencia de su intervención en la película *Fuego en Castilla* en 1957. Su rodaje se llevó a cabo en el Museo de Escultura de Valladolid: «Ya de niño me sentí atraído por las imágenes del Museo de mi ciudad natal. Sobre todo por Alonso Berruguete. Desde entonces he considerado a este genial artista como mi maestro en la estética y plástica de mi arte. Y cada vez estoy más convencido mirando los "pasos de baile" de sus santos, que en Castilla está el origen de la danza flamenca».

parte de la crítica no profundizó en lo que podría haber servido como defensa teórica para frenar el peligro de caer en los tópicos castizos extendidos desde Madrid hacia el sur, los cuales saturaban el panorama popular cultural desde la centuria anterior.

En cambio Escudero sí parece darse cuenta de la importancia de dotar de unos principios estructurados al baile. Algo parecido a un desmarque del entorno escénico español subyace en la mentalidad de Escudero cuando formula su *Decálogo*. Es también muy probable que otros contemporáneos compartieran este sentir, aunque sólo fuera de manera intuitiva.<sup>50</sup> La fuerza y radicalidad de la actitud de Escudero resalta más por su contraste con el efecto negativo resultante del abuso de las españoladas, expresadas éstas en el exceso, y en la acumulación y ostentación de muchas de sus manifestaciones. Algo que es aplicable a la danza española en general, pero que se resalta más si nos fijamos en el flamenco. No podemos obviar que éste era percibido como una de las expresiones más conformantes de esa España de pan y toros. Se trataba de un género entendido muchas veces como exclusivo patrimonio de una raza a la que Escudero no pertenecía —la gitana—, localizado en una región española muy distante en temperamento y talante a la del bailarín, sin olvidar que su protagonista estaba llevando a cabo la asimilación más importante del baile desde un país ajeno a toda esa tradición. La consecuencia lógica es que esa transformación se convirtiera en renovación, de allí su mérito.

Una vez perfiladas las conexiones en el ámbito poético dentro de la estética cubista, vamos a repasar ahora algunos de los procedimientos coreográficos utilizados por el bailarín y que contribuyen de manera plástica a conformar su estilo. Reseñamos a continuación una serie de rasgos en relación con el cubo-futurismo de vanguardia. En primer lugar podemos fijarnos en las figuras y movimientos que componen parte del vocabulario escudero. En ese sentido, y teniendo en cuenta que en buena parte de la danza española estos movimientos se basan en la línea curva, hay que destacar la angularidad como uno de los elementos más llamativos creados por él. Aunque en el flamenco Escudero aplica esta característica desde muy temprano, la primera vez que lo hace con la danza española es en París en 1922 y en la sala Gaveau:

[...] había seguido siempre con interés los bailes clásicos españoles, como Boleros, Sevillanas, Panaderos, etc., [...] Veía que todos bailaban igual, como cortados por un mismo patrón, con un estilo uniforme, aprendido en las mismas fábricas de baile. Y aunque algunos realizaban su trabajo con una precisión y un virtuosismo admirables, no me interesaba imitarles.

Me creé, pues, mi propia escuela. Y digo mi propia escuela porque, a pesar de que los pasos eran los mismos, siempre les faltaba o les sobraba

50 Ya nos hemos hecho eco en estas páginas del entendimiento que Sebastià Gasch mostró hacia la forma de hacer de Escudero, pero también otros estudiosos como Vicente Marrero o Caballero Bonald supieron destacar esa aportación de vanguardia.

algo que yo quitaba o añadía. Con el movimiento y la plástica hacía lo mismo y con el ritmo otro tanto. Al estilo trataba de imprimirle mi sequedad.<sup>51</sup>

Introduce ya en esta ocasión en que actúa en la sala Gaveau un gran número de arbitrariedades coreográficas como cambiar el orden en los pasos de las Sevillanas, ejecutar la escobilla de los Panaderos colocando el pie desde detrás, abordar los rodazanes con la rodilla doblada o llevar los brazos en posiciones distintas a las académicas. De cualquier forma lo más interesante es la actitud interpretativa global que ya había aplicado a sus solos en el flamenco y que resume con el adjetivo *sequedad*. Esa sequedad tiene su expresión en el predominio las líneas rectas y del movimiento que se expande sin desprenderse de su eje.

Otro de los elementos que contribuyen a prefigurar esa linealidad, de manera específica en el flamenco, es el principio de oposición subyacente en los movimientos coordinados de los brazos. La angularidad descansa sobre todo en el braceo en cuanto que los brazos son los responsables funcionales de trazar las líneas del movimiento como puntos imaginarios de una figura geométrica en el espacio. No podemos olvidar que el estilo predominante de los brazos en el flamenco del momento, y aún ahora, era siempre el de los brazos redondeados. No fue el primero en experimentar con la angularidad, pero consideramos que su introducción intencionada suponía la novedad en el ámbito de la danza española, tanto en el tipo de gesto como en cuanto a su finalidad.

En las coreografías de los ballets rusos dominaba ya el plano angular y los gestos rotos, pero incluso con fines distintos dentro de la propia compañía de Diaghilev. Algo que se muestra en la diferente actitud de Nijinsky y Massine. En el molinero interpretado por Massine en *El Sombrero de Tres Picos* vemos pulgares que sobresalen, palmas de la mano geometrizadas, y formas triangulares en sus brazos.<sup>52</sup> También en los ballets anteriores a la I Guerra Mundial podemos ver esos brazos en ángulo recto, palmas de la mano desplegadas y desplazamientos que juegan con la frontalidad y el perfil. Un ejemplo de lo que decimos lo tenemos en las ninfas que acompañan a Nijinsky en el *Preludio a la Siesta de un Fauno*, o en el devenir del propio Fauno. Nijinsky imprime este carácter a la coreografía de manera asemántica, a pesar del contenido narrativo de esos ballets. En cambio Massine proyecta su interés en la caricaturización de los personajes, algo que evidentemente ayuda al distanciamiento objetivo y resta fuerza expresiva. Una actitud buscada a su vez por la música formalista de la que se sirve el propio ballet. En el caso de Escudero, la finalidad no es utilizar el gesto quebrado como un instrumento neoclasicista en su expresividad cómica, sino crear efectos abstractos más acordes con la propia evolución de la estética cubista o futurista en su camino hacia la

51 Vicente ESCUDERO, *op. cit.*, pp. 61-62.

52 Lynn GARAFOLA, «The choreography of *Le Tricorne*», *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, *op. cit.*, p. 92.

desintegración figurativa. Una analogía plástica que ilustre lo que decimos sería la de identificar esta tendencia con la del cubismo analítico de Picasso.

La línea recta también se impone en el perfil resultante, así Escudero estira la figura, se estiliza y suprime adornos. El resultado visual más cómodo de esta figura se aprecia en sus movimientos más tranquilos, desplantes, paseos o dinámicas en punto fijo. Pero es igual de rigurosa y más efectista en algunos de los movimientos que rompen la acción. Así, en la torsión demuestra su dominio y equilibrio a la vez que renuncia a cualquier tipo de desplazamiento de las caderas o vaivén. Una indumentaria ajustada contribuye a la claridad de estos movimientos de torsión pero el uso de una chaquetilla corta en exceso podría traicionar la línea recta de la cintura y servir en cambio al movimiento de vaivén. Algo a lo que Escudero se resiste desde el principio y refleja en la anécdota que narra sobre el primer traje corto que se mandó hacer:

Ya en aquel tiempo era muy sobrio en mis bailes y odiaba los movimientos de cadera, por encontrarlos ridículos y afeminados. Por eso le recomendé al sastre:

—Mire, maestro, la chaquetilla la quiero bastante larga, por lo menos hasta aquí.

—Pero, chico, ¿tú sabes lo que estás diciendo? Si todo el mundo la lleva más corta para que se vea la cintura.

[...] yo no quiero mover más que los pies, los brazos y la cabeza. Y casi le diría que sólo los pies. Y si a los demás no les gusta ¡paciencia!<sup>53</sup>

La concepción espacial de sus solos también puede entenderse desde la perspectiva cubista sintética en el sentido de crear un espacio que revela aspectos del volumen, diferentes perspectivas y planos intercambiados, todo ello en un ámbito escénico reducido. Algo que conviene bien a la técnica del baile flamenco desarrollada principalmente en un punto fijo y que tiene en la introversión un elemento definitorio. No podemos olvidar que el origen del mismo es ajeno al espacio teatral y que la acción se desenvuelve en unos pocos metros. De hecho la crítica, si bien sorprendida, capta la fuerza de esta contención ya en la primera gira que hace a Nueva York. La prensa comenta la naturalidad con que avanza por el escenario, la mínima parte del mismo que utiliza y la ventaja del enfoque de las luces hacia el trabajo con los pies.<sup>54</sup>

Al igual que la temática del cubismo sintético refleja iconografías clásicas como la del bodegón, o colores terrosos y luz mediterránea que se amalgaman en una complejidad de espacios, la coreografía de los solos de Escudero no es violenta sino medida, sin acrobacias ni precipitaciones. De allí su fuerza clásica, la cual no olvida los contrastes pero siempre resueltos en armonía. Siguiendo la analogía con la pintura del

53 Vicente ESCUDERO, *op. cit.*, p. 47.

54 En *New York Evening Post*, 18-I-1932 y *New York Herald Tribune*, 10-XI-1932.

cubismo sintético, podemos decir que utiliza la libertad propia del flamenco para hacer y componer, combinando los elementos individuales de acuerdo con su personalidad y con las necesidades interpretativas del momento. De hecho no repite nunca de igual manera el ensamblaje de elementos de sus solos,<sup>55</sup> traduciendo en el tiempo el equivalente de las representaciones figurativas del cubismo sintético realizadas de forma simultánea. Esta combinación de elementos del baile se desenvuelve en Escudero de forma compleja alternando los pasos de punteado, actitudes firmes en el gesto y virtuosismo que se despliega sobre todo en la utilización de zapateados. El zapateado es el componente del baile que requiere la mayor concentración pues por un lado Escudero ha de prestar gran atención a la coordinación de ambos pies, pero a la vez tiene que mantener un perspicaz sentido rítmico con el fin de elaborar patrones medidos y ajustados. Su componente cerebral encaja bien con las pretensiones del cubismo. La crítica norteamericana supo reconocer el virtuosismo como su objetivo principal y reseñó esa variedad en entusiastas comentarios sobre los redobles de «Ritmos».<sup>56</sup> Muchas de esas apreciaciones recuerdan a las que ya Levinson había expresado al hablar de los redobles como *batería*.<sup>57</sup>

[...] los pasos, para ser perfectos, deben ejecutarse todos repitiendo el redoble, arrancando primero con un pie y después con el otro. Esta técnica es tan necesaria, que sin ella no puede haber arte «jondo» ni de ninguna clase; y esto lo digo yo que soy un técnico respecto a los aficionados de ocasión, que precisamente por no entender tratan de defender lo contrario.<sup>58</sup>

Dentro de la concepción espacial también hay que hablar del contraste en la composición coreográfica del flamenco. Los momentos de tensión, como el generado por el zapateado, se alternan con otros que la aligeran. Podemos distinguir en ese sentido los movimientos de avance y retroceso y aquellos más moderados entre los que se encuentra el *paseo*. En cualquiera de las manifestaciones del baile, Escudero respeta el ritmo concentrado y centrípeto que subyace en el origen del mismo.

### Expresionismo, surrealismo y experimentalismo dada-futurista

Siguiendo con la búsqueda de conexiones entre la postura poética de Escudero y la vanguardia modernista, podemos abordar las posibilidades de una influencia creativa

55 La prensa neoyorkina, al comentar algunas de sus actuaciones en su primera gira a Estados Unidos, valora positivamente el hecho de que en las repeticiones que el público le solicita de su «Farruca» o «Ritmos sin música» no combine los elementos de la misma manera que los ha presentado la primera vez.

56 *Vid.*, entre otros, *The New York Times*, 18-I-1932 y *The literary Digest*, 6-II-1932.

57 Vicente ESCUDERO, *op. cit.*, p. 31.

58 *Ibid.*, p. 37.

desde el expresionismo y surrealismo. Esta última se revela en un principio como una forma de autoexpresión liberada de las limitaciones de una realidad percibida como racional. Los artistas plásticos le han transmitido que el arte ya no es copia o representación de lo que se ve, sino de lo que no se muestra a la percepción en primera instancia. El riesgo de la no-limitación podría llevar a la paralización creativa, ya que una obra de arte para serlo necesita consistir, delimitar en el juego de una pluralidad de elementos o factores que al elegirlos se determinan y acotan. De hecho en el plano teórico, a fuerza de perseguir lo más esencial por la vía de la no-limitación, Escudero llega a ver como imposible la danza en sí misma, postura que un primer momento le lleva abandonar el baile en favor de la pintura:

El cubismo, el dadaísmo y el surrealismo se disputaban la supremacía artística con una fuerza y un afán de buscar el más allá, que daba gusto vivir. Empecé a abandonar mis contratos para poder asistir a sus peñas. Alquilé en el último piso de un caserón de Montmartre [...] Así viví tres años en aquel ambiente de arte puro.<sup>59</sup>

Superada la crisis profesional, sus objetivos artísticos se embarcan en una espiral de propuestas, ensayos y experimentaciones en el mundo de la danza. En esa búsqueda de la esencialidad del movimiento boga por reducir su sustancia y apoyarse en su mínimo elemento: el gesto. Ambiciona la originalidad del artista dentro de un concepto idealizado del genio en estado puro. Es consciente de que el artista en sentido riguroso no está al alcance de esa forma de hacer surgir algo de la nada. Aún así, le queda la opción de sentirse innovador, si bien ahora no creando estrictamente, sí al menos destruyendo. Como muchos otros protagonistas de la vanguardia, se plantea romper con una de las alianzas más fuertes producidas a lo largo de la historia, la de la música y la danza:

Quizás lo pudiese conseguir si no viese llegar el sonido, adelantándose siempre a mi inspiración; si fuese sordo como una tapia y tratase de oír lo imposible.

¿Qué saldría de tal confusión? Por lo menos sería un intento de renovación y estoy casi convencido de que las personas que realmente sienten inquietud por las evoluciones artísticas, irían en plan de investigadores. ¿Y quién sabe si de aquella atmósfera de contradicción surgiría, al fin, la auténtica comprensión entre el intérprete ruido y el intérprete danzante?<sup>60</sup>

Que Escudero no se vio libre de las problemáticas seculares en el arte lo muestra también el que se sintiera implicado en las cuestiones activadas en aquel momento por la vanguardia surrealista. Subyace en su poética la tensión entre la inteligencia, la volun-

59 *Ibid.*, pp. 106-109.

60 *Ibid.*, p. 119.

tad y la expresión del mundo afectivo. La modernidad cultural occidental en la práctica no se había preocupado de su integración, sino que más bien resolvió el conflicto identificando lo racional con la inteligencia y colocándola en un puesto prioritario que se desplaza a lo largo del tiempo de forma pendular, tomando como opuesto el sentimiento o capacidad afectiva. Tampoco el arte de principios de siglo se enfrentó directamente con la cuestión sino que buscó la liberación por la vía del escapismo o la no-represión, traducida en muchos ámbitos en el interés por una libertad atractiva no tanto por su capacidad de dominio sino por su matriz de elección.

En el mundo de la danza es interesante ver la coincidencia de estos intereses con las propuestas que se inician vinculadas no tanto a la danza moderna como a lo que llamaríamos la danza libre, estéticamente cercanas al expresionismo. Loïe Fuller, Isadora Duncan, y ya en nuestro país algunos de los planteamientos de Tórtola Valencia, pueden ser representativos de lo que decimos. Las soluciones estéticas de estas mujeres no se preocuparon en un primer momento en afirmar o construir, y menos en asumir para transformar, sino que al igual que Escudero basan la justificación del valor de la obra de arte en la autenticidad entendida como espontaneidad:

A mí me gustaría en la actualidad llegar a bailar de una manera irracional, es decir, al revés o, lo que es lo mismo, dejando libre la imaginación sin el control de la inteligencia. ¿Inconsciente? Más prefiero bailar como un inconsciente, que como un inteligente. Quizás porque con el marchamo de la inteligencia he visto realizar en arte las mayores mixtificaciones y los más grandes engaños.<sup>61</sup>

El peligro de quedarse únicamente en este estadio de la danza libre también se le planteó a Escudero, y su trampa radica en la posibilidad de que la autoexpresión se convierta en autocentrismo. El límite inferior que subyace en esta concepción de la danza libre, que pretende una libertad aparentemente infinita, es el hecho de no tener en cuenta el principio general de que en muchas de las manifestaciones de la civilización occidental, y con el fin de no caer en un peligroso egocentrismo, se entiende que la vida emocional de una cultura sana está regulada por formas impersonales y convenciones.

### Propuestas creativas y repertorio

La apuesta de Escudero es más arriesgada en sus primeros años y sobre todo coincidiendo con su periodo de París. Al principio de los años veinte —en la sala Pleyel— se permite una actuación de carácter experimental, en clara sintonía con proyectos dadaístas o futuristas que encontramos también en otros ámbitos de la vanguardia modernista. Su propuesta es la de bailar con el ritmo de dos motores eléctricos de diferente intensidad, ocultos éstos entre bastidores.<sup>62</sup> El planteamiento en esta obra des-

61 *Ibid.*, p. 117.

62 *Ibid.*, pp. 113, 114, 127.

causa en la utilización de un sonido abstracto y uniforme al que se corresponden unos movimientos improvisados, que a pesar de su variedad también son de la misma índole. La intención era quebrar con su movimiento la línea recta que producía el sonido eléctrico originado por dos dinamos de diferente intensidad. Desde nuestra perspectiva, el interés de la obra radica en que su objetivo es transferir a través del movimiento corporal las experiencias mentales y emocionales que el individuo no puede expresar a través de medios racionales o intelectuales, el bailarín busca la ayuda en el ruido como elemento descontextualizador. La poética subyacente es paralela a postulados compartidos con la concepción autonomista del arte, en la que una de sus consecuencias será desvincular el objeto utilitario —en este caso los motores— de su función propia, para así convertir inmediatamente ese objeto en parte sustancial, e incluso esencial, de la obra de arte. Se trata de un acto voluntarista que transforma al objeto cotidiano y lo convierte en objeto de pura contemplación o experiencia estética desinteresada, al estilo de las propuestas de Marcel Duchamp. También de esa época es su experimentación con la sonoridad percutida que utiliza como acompañamiento de alguno de sus bailes, nos referimos a sus innovaciones con las castañuelas metálicas.<sup>63</sup> En ese momento, Escudero ya conocía algunos experimentos dadaístas de Tristán Tzara, o los planteamientos del surrealismo de la mano de André Bretón. De todos modos se pueden rastrear el origen de esta actitud hacia el objeto sonoro y sus implicaciones técnicas coreográficas desde los años de su infancia y adolescencia:

Al encontrarme sin trabajo me valí de la rudimentaria técnica adquirida con los gitanos, en las bocas de riego, en el árbol, en los estribos de las máquinas y en las comisarías.<sup>64</sup>

[...]

Bailaba un baile que llamaba el tren por habérmelo inspirado en mis constantes viajes de polizón, el ruido que producían las ruedas según iban variando la velocidad en las curvas y rectas del trayecto, sobre los rieles. A las gentes de los pueblos les entusiasmaba, sobre todo cuando reproducía con los pies las entradas y salidas en las estaciones. Arrancaba de un pianísimo y matizando en crescendo la velocidad, alcanzaba el máximo.<sup>65</sup>

63 *Ibid.*, p. 15: «Por medio de un amigo logré que en una fundición me hiciesen unas castañuelas en hierro, otras en bronce y otras en aluminio. En éstas sí que influían todos los factores: el hueco, el agujero, el peso. Tuvimos que hacer infinidad de pruebas, pero al fin, a fuerza de paciencia y dinero, conseguimos unas que sonaban bien. Las estrené en un concierto en la sala Pleyel de París, y no quiero decir lo que dieron que hablar en todos los medios artísticos parisinos».

64 *Ibid.*, p. 41.

65 *Ibid.*, p. 43.



La respuesta del público parisino a su interpretación en la sala Pleyel estuvo a tenor de las expectativas de lo que entonces se entendía como un éxito de vanguardia: la incompreensión. Quizá por ello al propio Escudero no le importe reconocer que la mayor parte del público no entendió su propuesta. Algo a lo que ya estaba acostumbrado en sus interpretaciones en el teatro Curva, al que acudía una minoría interesada por el arte *avanzado*. Entre ellos Louis Aragon, André Breton, Éluard, Buñuel, Man Ray o Miró, los cuales formaban el sector incondicional que pudo contemplar la farruca geométrica que entonces interpretaba:

El fracaso de público lo consideré un éxito e íntimamente me alegré, pues pensé que si hubiera venido mucha gente hubiera sido la prueba de que no valía nada lo que hacíamos. La calidad de los artistas que acudían me dio ánimos para mirar más largo y más hondo, y fue entonces cuando empecé a simpatizar con el movimiento surrealista.<sup>66</sup>

En cambio la minoría que admitía los experimentos de Escudero era a su vez la minoría que rechazaba los ballets rusos. Los surrealistas atacaban a los ballets de Diaghilev y les acusaban de burgueses, criticando explícitamente la participación de Picasso en la compañía. El intento, sin demasiado éxito, de suavizar esas críticas se concretó tiempo después en el encargo de los decorados que Diaghilev hizo a Max Ernst y Joan Miró para el ballet *Romeo y Julieta* (1925).

Escudero explicita que de todos los pintores de vanguardia el que más le influyó en su baile fue Miró. A nuestro entender el bailarín emite este juicio no desde la perspectiva de los elementos individuales de su baile, que ya hemos visto se concatenan bien con el cubismo, sino desde el resultado coreográfico global y, particularmente, de la función atribuida al componente escenográfico. El Miró de los años veinte de los ballets rusos se mueve en grandes telas poco compuestas de carácter abstracto, en las que sobre amplios fondos neutros de pinceladas aleatorias aparecen unas formas redondeadas indefinidas. Massine también había visto esa cualidad coreográfica en la pintura de Miró, aunque él enfocaba esas características desde un punto de vista subjetivo, en cuanto afectaban a la respuesta emocional del intérprete y no tanto al resultado espacial que identifica a las formas y colores con los bailarines como medios de expresión.<sup>67</sup> El uso de los colores neutros o la desconexión —en algunos de sus solos— de la acción dramática con el telón de fondo y la escenografía, revelan que Escudero sin duda está más cercano al mundo poético de este período de los ballets rusos que al de las producciones anteriores a la Guerra.

66 *Ibid.*, p. 110.

67 A raíz del encargo *Juegos* en 1932 Massine escribió: «Viendo la coordinación de colores y formas de sus cuadros, de una manera involuntaria sentimos una alegría especial y unas ganas de bailar», citado en Guillermo DE OSMÁ, «Sert, Gris, Pruna y Miró», *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, op. cit., p. 55.



Figura 4 Vicente Escudero bailando la *Sigüiriya gitana*

Siguiendo con las nuevas propuestas del bailarín, en el campo de los resultados intenta superar este punto muerto que convierte el arte en una reflexión puramente conceptual autofagocitante, e irá imponiéndose un credo estético que no abandone la esencialidad y que consiga dar visibilidad a su concepto creativo. Para ello busca la sustancialidad por la vía de la reducción de componentes. La desmaterialización le llega de la minimalización de parámetros musicales. El ritmo queda como elemento articulador sustancial, a partir del cual surge la creación espontánea. La coreografía del sólo «Ritmos sin música», también de la década de los veinte, se enmarca dentro de estos presupuestos. Él mismo se fabrica su propio acompañamiento musical, apoyándose en parámetros musicales como la duración y el acento en cuanto elementos estructurantes. Además de recurrir a los matices que aporta la cualidad tímbrica de los materiales que intervienen en la producción del sonido percutido:

[...] cuando lo improvisé en un concierto que di en la sala Pleyel de París, creo haber demostrado esta teoría. Salí al escenario dispuesto a bailar lo primero que se me ocurriese en el momento, produciendo la música con mis pies, con las manos y hasta con las uñas. De cada uno de estos sonidos iban surgiendo los gestos, las actitudes y todas las evoluciones del baile. Con él he dado la vuelta al mundo. El éxito logrado en estos bailes se debe a que la música producida por mis pies tenía un cierto sentido clásico, al que naturalmente correspondían las actitudes.<sup>68</sup>

En este periodo de búsqueda y formación, los ensayos muchas veces no son resultados de la intencionalidad, sino que la ocurrencia sustituye a la creación, y el ingenio al genio. Escudero no desaprovecha lo que se impone por necesidad y sabe asumir las limitaciones como rasgo técnico susceptible de ser transformado estéticamente ante el público. Una lesión de una pierna en el verano de 1931 le impide moverse con normalidad, lo que sugiere aparentemente la renuncia a la actuación prevista en Amsterdam. De cualquier modo no canceló, aunque sus condiciones físicas le obligaron a bailar todo el concierto con un sólo pie. La crítica no entendió lo que de verdad ocurría e interpretó la actitud como una nueva aportación para el baile español.<sup>69</sup>

En el plano teórico se adelanta al experimentalismo de la segunda mitad del siglo XX al plantear la indeterminación como principio poético. Podemos intuir la profundidad de la propuesta si nos damos cuenta de que en la composición musical una de las más radicales innovaciones de toda la centuria fue sin duda la aleatoriedad. En este sentido son ilustrativas dos de las imágenes a las que acude para justificar sus ideas. En la primera nos sitúa en un idealizado mundo prehistórico en el que la intervención

68 Vicente ESCUDERO, *op. cit.*, p. 124.

69 Sebastià GASCH, «A Nova York. El triomf d'Escudero», *Mirador*, 21-IV-32, citado en Francisco HIDALGO GÓMEZ, *op. cit.*, p. 90.

humana no carece de intencionalidad y, por tanto, de primitiva manifestación ritual y cultural. La naturaleza del sonido es percutida y su aleatoriedad se obtiene en principio del libre caer de las piedras al ser abandonadas a la gravedad y posteriormente de la colisión arbitraria que se produce entre ellas en su recorrido, en cierta manera, una explicación no lejana a los experimentos de Cage en *Atlas Eclipticalis*. En el caso imaginado por Escudero la interacción de sonido y el movimiento corporal se retroalimentan continuamente:<sup>70</sup>

Parece ser que en la época paleolítica los hombres lanzaban piedras al espacio y componían sus bailes con el ritmo producido por éstas al caer y chocar contra el suelo. Los hombres hacían bailar a las piedras y las piedras hacían bailar a los hombres. ¡Maravilloso «ballet» en el que todo era baile!

La segunda imagen, susceptible de ser interpretada dentro de posiciones paralelas a la indeterminación, nace al reconstruir Escudero las sesiones de ensayo que de forma espontánea se convertían en momentos festivos. En esta ocasión tenemos que situar el comentario que Escudero hace en la época anterior a París, concretamente en los años en que se mueve en el terreno de las *varietés*. Una vez que ya había abandonado el modo de hacer de los cafés cantantes trataba de ampliar el repertorio que ofertaba en las sesiones agotadoras de los cinematógrafos de provincia, y muchas veces al trabajar con el guitarrista surgía la composición musical desde la base de un motivo de carácter tradicional (falseta del flamenco) el cual pasaba a convertirse en otro también popular pero en este caso de matiz urbano (bailes y cuplés). El proceso no se paraba allí sino que su atrevimiento le permitía introducir elementos en cierta manera aleatorios por improvisados y constitutivos de la música en tiempo real. Estos elementos son muy variados y abarcan instrumentos musicales añadidos a la guitarra, como los *organillos*; intérpretes espontáneos que se sumaban al ensayo como *los ciegos* o *las camareras de hotel*; y por último, lo que podríamos considerar como un precedente de la música concreta o música grabada. Nos referimos a la música producida en este caso por instrumentos convencionales pero que se escucha a través de la transmisión de dos aparatos de radio que se cruzan tocando al mismo tiempo dos «cuplés diferentes». Lo especialmente interesante es la mayor importancia que concede a este último elemento. Percibe el resultado de forma muy positiva, ya que aunque no se coordine dentro de la inteligibilidad melódica convencional sirve para que desde la riqueza y combinación de los distintos pulsos rítmicos se cree «una nueva melodía llena de sugerencias, sobre todo si cada una sigue un compás diferente». Las polimetrías y polirritmias, tan características de la música contemporánea, están de alguna forma presentes también aquí.<sup>71</sup>

70 Vicente ESCUDERO, *op. cit.*, p. 118.

71 *Ibid.*, pp. 54-55.

Otra manifestación de esa pretensión de sustancialidad será la economía de medios que le acompaña no sólo en sus obras más experimentales sino en el resto de su producción. Característica que afecta a su repertorio como hemos visto en la parte musical, pero también en la escenografía y en las combinaciones coreográficas. En cuanto a la producción escénica de los decorados, vestuario, carteles, y programas, él mismo participó directamente en ellos y en otras ocasiones contó con artistas como Benito, Mignoni, Bacarissas, Viudes, Capuletti, Texidor o Viola. En muchas ocasiones el procedimiento que utiliza para minimizar medios es disociar, así la escenografía, la música y el baile, son concebidos independientemente, sin mezclas que refuercen intencionalidades.<sup>72</sup> Algo que la danza moderna y posmoderna también ha tenido muy presente y como figura que lo ilustra podemos pensar en Merce Cunningham. En ocasiones Escudero se vale de las sombras y deformación de las figuras a través de las luces.

Estos recursos expresionistas de la luz junto con el elemento de vanguardia de disociar baile y acompañamiento a la manera clásica podemos verlos en la grabación de sus propios testimonios artísticos filmados. Así ocurre por ejemplo en el «Baile romance al molino» en donde Escudero aparece bailando sobre un fondo creado por la sombra de un molino de viento cuyas aspas giran de manera constante sirviéndole como único acompañamiento mientras evoluciona sin desplazarse apenas de un espacio fijo.<sup>73</sup> También se mueve dentro de esos conceptos expresionistas en apoyo de elaboraciones coreográficas muy novedosas pero que difícilmente lleva a la práctica, como es el caso del conjunto que concibió para la *seguiriya gitana*.<sup>74</sup> En otros elementos pictóricos de sus telas de fondo se aparta de la naturaleza subjetiva del expresionismo. Busca un modelo menos emocional y prosaico a la hora de presentar sus escenas, cuya fuerza poética reside en la simple utilización del color. Así aparece por ejemplo en muchas de sus actuaciones en Estados Unidos. Pero no podemos dejar de señalar que al igual que combina repertorios más clásicos con otros más arriesgados en sus programaciones, igual ocurre en sus decorados. Así, por ejemplo, en uno de los testimonios filmados en 1955,<sup>75</sup> aparece la recreación de un ambiente andaluz de tipo tradicional para acompañar sus magníficas evoluciones en el paseo, juego de brazos, tensión de las piernas, zapa-teados y acompañamiento percutido de uñas y nudillos sobre el extremo de una silla. En las reservas de una adscripción total hacia los elementos expresionistas representacionales podemos ver cierta analogía con la actitud de la danza moderna de Mary Wigman, aunque los medios utilizados sean muy diferentes. En muchos aspectos la carga de expresionismo que pueda tener la concepción artística de Escudero se depura a través de posturas objetivas y no parece vincular a la danza con una ilusión creada por

72 *Ibid.*, p. 120.

73 *Testament of Male Flamenco Dances* (Motion Picture), New York: MGZHB 8-2392, CATNYR [s. f.].

74 Vicente ESCUDERO, *op. cit.*, p. 36-37.

75 *Escudero Dances* (Motion Picture), New York: MGZHB 4-84, CATNYR, 1955.

el movimiento físico, que en el caso del flamenco podría tomar como uno de sus puntos de partida su concepción centrípeta para desde allí saltar al plano de la introversión y lo misterioso. Más bien parece identificarse con una postura en la que el expresionismo no tenga que buscar ninguna ilusión y se identifique con el movimiento físico por sí mismo. Un expresionismo que se despegue del de finales del XIX y podríamos aventurar es familiar en el campo musical al mismo que subyacía en el vocabulario de la atonalidad libre de Schönberg y en general de la escuela de Viena. Tampoco utiliza el vestuario con esa pretensión de carga emocional. Utiliza la neutralidad del blanco y el negro como colores dominantes en sus trajes. En general lleva un vestuario digno, que acentúa la esbeltez de la figura, sin dejar de ser respetuoso con la naturaleza de la danza a la que se vincula.

En una actitud constructiva y consciente de la dificultad de un *esencialismo* que intenta hacer surgir algo de la nada, se vuelve a la realidad y amarra sus postulados creativos en lo ya dado. Pero asegura la legitimidad de su elección y la originalidad creativa de su acotación por la vía de una antigüedad mitificada, cuya garantía viene avalada por la presunción un estadio primitivo, el más cercano al de la nada. Esta realidad particular se concretará en un estilo específico, el del flamenco, y en una actitud personal hacia esa herencia recibida en pretendida pureza, o al menos transcendida a lo largo de su historia. A partir de sus elementos básicos, el bailarín volcará los intentos de nuevos comienzos:

Hay algo que yo conservaría siempre: el estilo, y concretamente, el estilo flamenco, y esto por creer que es el que está más próximo a lo desconocido por su antigüedad y por el misterio que lo envuelve.<sup>76</sup>

Si desde el punto de vista poético es posible que Escudero no se cuestione un cambio desde sus primeros años en París hasta la mitad de la década de los veinte, si observamos progresivamente un giro distinto en sus realizaciones prácticas que evidencian también el cambio en el afán de trascender o «trasplantar la realidad a un plano artístico superior».<sup>77</sup> Otro dato que avala lo que decimos viene ilustrado por el hecho de que a mitad de la década introduce la danza estilizada en su repertorio. Trascender no significa como hasta ahora abstraerse, apartarse de todo principio o incluso del medio conocido para desarrollar unos aspectos en completa libertad. En el momento de despegue de su carrera, alrededor de los años treinta, el repertorio que ha consolidado evidencia que trascender significa ahora asumir e incorporar la misma realidad que se pretende trascender. Con ello ofrece una nueva propuesta al movimiento en el espacio. Unas formas coreográficas tanto en la danza española como en el flamenco, que ni en uno ni otro caso agotan la forma del baile en sí misma. Aunque su talante ambicioso nunca abandone la pretensión de obtener la ilusión del flamenco hecho

76 Vicente ESCUDERO, *op. cit.*, p. 118.

77 *Ibid.*, p. 128.

forma, algo que años más tarde quedará subrayado en su *Decálogo*. Lo cierto es que estos principios, tanto en su realidad teórica como experimental, sólo pueden ser admitidos como soluciones particulares a una realidad abierta.

Durante los primeros años parisinos ya hemos visto que su repertorio no se aparta de su afán de esencialización, contribuyendo a que la creación coreográfica vaya adquiriendo progresivamente un carácter más marcadamente material, más físico en cuanto más vinculado al gesto. El riesgo en este proceder, y que a estas alturas ha superado en parte pero cuyo horizonte está abierto, es que el resultado artístico consista en una facticidad cerrada, que enseguida agote nuevas propuestas y haga especialmente difíciles las nuevas coreografías. Sobre todo si no encuentra en la música el apoyo de unas ofertas arriesgadas, a la altura de las que él evidencia en el espacio:

Porque yo en la actualidad necesitaría una música muy valiente y muy abstracta, que no me obligase a seguirla como la de ahora; y que al mismo tiempo podría ser —¿por qué no?— muy flamenca y muy española.

Los surrealistas dicen que la realidad es más vieja que el viento y tienen razón. Tiempo es ya de cambiar de aire, de aire musical.<sup>78</sup>

Incluso el mismo formato musical le parece caduco, probablemente porque intuye la fuerte vinculación de la orquesta con el mundo sinfónico decimonónico:

Por eso en esta nueva etapa de mi vida me gustaría bailar como un auténtico inconsciente, frente a una orquesta que hubiese perdido las partituras y cada músico tocase lo que se le ocurriese, ¡y mejor aún si ni siquiera supieran música!<sup>79</sup>

Por todo lo que acabamos de decir es lógico su afán por ampliar su perspectiva en busca de una mayor variedad, contando en sus creaciones con la participación de otros elementos menos homogéneos y, por tanto, más susceptibles de dotar de acción al conjunto. Apoyándose en su base material, se servirá de recursos y modos específicos de lo jondo, externos al baile pero ya consagrado en otras facetas del propio flamenco —como pueda ser en el canto— e inéditos desde el punto de vista espacial. Pretende construir algo que trascienda la simple realidad física del gesto, de un desplante o un punteado. La inclusión a finales de los años treinta de un nuevo palo en baile flamenco responderá a esta inquietud, que se traduce en la «Seguiriya Flamenca».<sup>80</sup>

78 *Ibid.*, pp. 83-84.

79 *Ibid.*, p. 117.

80 José Blas Vega, en el mismo artículo citado, dice que en España Escudero debutó con la seguiriya en 1939 en el Teatro Falla de Cádiz y en Madrid se presentó con ella en el teatro Español en 1940. Sea cual fuere la fecha exacta, hay que señalar que algunos estudiosos, entre ellos Caballero Bonald, son reacios a reconocer paternidades específicas en los palos que se han ido bailando a lo largo de la historia del flamenco. En este sentido, son partidarios de preservar

Últimamente quise crear otro baile enfrentándome con la sorpresa del ritmo en el mismo momento de la improvisación. Para ello elegí el más ingrato para bailar, esto es, la «Seguiriya gitana», que es el compás más complicado y trágico por lo primitivo, tan indio como gitano, y el único realmente misterioso del flamenco. En él nunca sabemos lo que viene ni adónde nos va a llevar. No obstante le dije al guitarrista:

—Toca por «Seguiriya gitana» lo que quieras; yo bailaré lo que se me ocurra, y a ver cuál de los dos se equivoca antes de camino.

Y la verdad fue que ninguno de los dos nos perdimos.<sup>81</sup>

El hecho de adecuar el baile al acompañamiento musical medido por el ritmo y compás del canto, hace que la creación dinámica surja del dominio del parámetro temporal por encima de los elementos improvisados. Algo que sin duda animaría a Escudero a seguir trabajando por este camino de elaboración coreográfica hasta el punto de pensar en un ballet completo basado en la seguiriya. De todos modos la combinación entre la libre improvisación y el cálculo temporal mostró que aunque la fuerza improvisatoria beneficia sin duda a la creación en el solo, en este caso se ejemplifica que su exceso puede ser negativo en cuanto a la elaboración estructurada del movimiento coordinado. De hecho Escudero más tarde pensó hacer un ballet de la seguiriya, pero se quedó únicamente en el solo que acabamos de referir. La descripción de la idea coreográfica de la seguiriya muestra una modernidad de clara filiación con la danza expresionista y la danza libre. El guión que planeó era el siguiente:

Decorado: un fondo de un simbolismo casi invisible, que resuma la tragedia gitana. A un lado de la escena, más que verse, se presienten un guitarrista y una «cantaora» que dicen la seguiriya. Un grupo de sombras atraviesa la escena. Vuelven a aparecer en actitudes diferentes, todas ellas de una rapidez dramática. Salgo yo que soy la representación del canto y de las sombras y empiezo a bailar. Al final de la danza vuelven a aparecer las sombras por todos los lados. Yo, ajeno a ellas, continuo impávido mi baile como si no las hubiera visto. Estas sombras darán la impresión de sonámbulos místicos. Liturgia fantástica..., visiones de tragedia... Es decir, todo lo que tiene dentro la «seguiriya» y lo que hay detrás de ella, que es preciso sacar o ponerlo delante.<sup>82</sup>

Como hombre de su tiempo se deja contaminar por caminos sin salida paralelos a los postulados dogmáticos del cubismo o abstraccionismo plástico. De manera

---

siempre la idea de una especie de fondo o tesoro intangible y permanente a la espera de que el genio lo rescite, de aquí que sugieran que el baile podría haber existido con anterioridad a Escudero.

81 Vicente ESCUDERO, *op. cit.*, p. 124.

82 *Ibid.*, p. 36-37.



simplista, sus protagonistas interpretaron que el valor artístico de la pintura figurativa residía exclusivamente en su valor representacional, en su parecido con la realidad. Su respuesta se radicalizó al contestar únicamente a ese postulado con una postura tan reduccionista como su interpretación, utilizando el estilo del lenguaje como único legitimador de la validez de la obra de arte. Así todo aquello que no tuviera el marchamo del estilo «no figurativo» o no formara parte de los postulados de los manifiestos no era bueno por definición. A estas alturas, en muchos aspectos se percibe también ese dogmatismo en el *Decálogo* de Escudero: la solución simplista a un diagnóstico quizá no tan simplista. Por otra parte el *Decálogo*, en su aspecto más constructivo, es también un resumen de una actitud respetuosa y esforzada hacia la técnica, algo que Escudero siempre tuvo presente e hizo complementario a la intuición espontánea. Sería un error, por incompleto, pensar que su forma de componer en el espacio era simplemente construir líneas y ritmos usando como fuerza de expresión gestos y actitudes improvisadas al azar. Es cierto que en primera instancia procede de esa manera y, por tanto, necesita de un gran marco de libertad. Pero luego ha de fijar cada pequeño descubrimiento por vía de la memorización, algo que en un arte sometido al tiempo no se consigue más que con la repetición. Dentro de estas pautas tiene sentido la crítica que hace sobre la falta de oficio de aquellos que se acercan a la danza con un arbitrario y antinatural surtido de poses completamente inconvenientes a las exigencias de la naturaleza del propio baile.<sup>83</sup>

En su poética y en su repertorio sitúa en un nivel creativo inferior la coreografía entendida de manera tradicional. Es decir, aquellos movimientos ajustados a una música ya dada en los que se evoluciona según una técnica académica. Para este ámbito reserva el nombre de *estreno* y dentro de esta categoría tendríamos que situar el repertorio de sus bailes regionales y danza estilizada o teatral española, que como hemos visto tiene una introducción posterior al flamenco y empieza a ser importante a partir de la mitad de la década de los años veinte. Otro dato que avala lo que decimos es que Escudero no prestó demasiada atención al medio escénico en el que trabajaba, estaba más concentrado con la inspiración y con el origen del movimiento que con la combinación del movimiento físico que resultaba en el conjunto. Y esta actitud sintonizaba mejor con el estilo flamenco, que por naturaleza es introvertido, permite la enfatización de la energía indisciplinada en contra de cualquier restricción coreográfica. Además, el flamenco no dejar de tender hacia cierta ilegibilidad teatral, pues en su origen no se especializa con ese tipo de perspectiva, sino con el ámbito circular y la distancia corta.

Consecuentemente no considera creación ni siquiera a la interpretación que dio junto La Argentina en *El Amor Brujo*.<sup>84</sup> Es posible que en este criterio pese el prejuicio personal de su propia incomodidad a la hora de abordar este tipo de repertorio.

83 *Ibid.*, p. 123.

84 *Ibid.*, p. 127.

Es decir, he de confesar que no sé bailar el «Bolero» y esto por lo que su técnica tiene de baile italo-francés, los trenzados, etc. No sé hacer ni siquiera una tercera; sólo conozco los pasos en tierra porque éstos corresponden a los de nuestro Bolero popular.<sup>85</sup>

Es obvio que la danza española estilizada encuentra su expansión creativa en la medida que adopta y transforma los elementos de la danza clásica, lo cual exige una preparación técnica específica que no se improvisa. La falta de este tipo de formación limita su expresividad y, por tanto, falsea su campo de acción. Hace que sus propuestas corran el riesgo de caer con más facilidad en una creación trivializada. Esto no quiere decir que el bailarín no sepa reconocer su valor y sus posibilidades estéticas cuando las ve en otros. Así lo demuestra cuando habla de los méritos artísticos de la Pavlova, pero siempre resalta el dominio de la técnica en aras de la expresión, no como recurso de lucimiento:

Si Ana Pavlova conseguía una expresión tan maravillosa en su interpretación de «La muerte de un Cisne» era porque usaba de una técnica tan sutil como segura, en la que la gimnasia aérea estaba constantemente supeditada al apoyo del suelo. Y téngase en cuenta, además, que los momentos más brillantes de expresión los conseguía cuando el cisne, al morir, «pierde facultades».<sup>86</sup>

En este mismo contexto se entiende la crítica que hará de la farruca del creador del modernismo étnico en su primera obra maestra con material español: *El Sombrero de tres Picos*. La tesis para rechazar la interpretación de Massine va más allá de la falta de conocimiento de la técnica flamenca, como el mismo Escudero aduce.<sup>87</sup> Atendiendo a esta argumentación pero intentando profundizar en los motivos del rechazo, consideramos que la crítica de Escudero radica en su convencimiento de la gran capacidad que el propio vocabulario del estilo flamenco tiene para expresar, para comunicar. Por tanto, la falta de técnica flamenca del bailarín ruso va en relación directa a la ausencia de capacidad dramática. Massine fue consciente de las libertades que se tomaba en la recreación de esa farruca pero no de si la técnica utilizada contenía la expresividad adecuada, contribuyendo con ello a destruir el personaje, a distanciarlo y a convertirlo en una pantomima. Un rasgo que en algunos casos puede ser percibido como intencional

85 *Ibid.*, p. 67.

86 *Ibid.*, p. 31.

87 *Ibid.*, p. 28: «El mismo Massine, a quien tanto admiro como coreógrafo, cuando estrenó *El Sombrero de Tres Picos*, de Manuel de Falla, montado totalmente por él con el concurso del Ballet Ruso, la Farruca del Molinero que bailaba tenía más carácter eslavo que flamenco. Recuerdo que imprimía al final un sentido acrobático muy espectacular, naturalmente para suplir la pobreza de técnica flamenca. El éxito que consiguieron fue debido a todos los demás factores no flamencos del espectáculo».

y en sintonía con el neoclasicismo que busca con su formalismo el distanciamiento objetivo, ya sea por la vía satírica y humorística –como ocurre en los demás caracteres de *El Sombrero*–, o por la vía de oscurecer por medio del virtuosismo la profundidad del personaje, como en el molinero de Massine. Es posible que además de la farfuga, la crítica que hace Escudero viniera también motivada por todo el estilo híbrido del flamenco estilizado que utiliza el bailarín ruso dentro de un contexto de ballet clásico que también está alterado. Llama la atención la falta de convencionalismos y la gran perspicacia que muestra el argumento de Escudero en estos comentarios, muchos de ellos paralelos a los que hace la especialista en los Ballets Rusos, Lynn Garafola.<sup>88</sup>

A pesar de que Escudero sugiriera que tuvo una mayor colaboración en la coreografía de *El Amor Brujo*,<sup>89</sup> y que fuera un encargo de Manuel de Falla al bailarín, ya hemos reseñado aquí que fue Antonia Mercé la responsable del proyecto y la que pidió la colaboración de Escudero. Lo más probable es que el bailarín se limitara a acoplar y dar vida a su papel como Carmelo. Escudero no pareció sentirse cómodo en escena, por la limitación que suponía someterse a una interpretación desdramatizada o pantomímica en cuanto que demasiado estudiada, lo que a él le cuestionaba la autenticidad como creación. Algo que evidencia de nuevo una postura estética de tendencia expresionista, que valora la comunicación y espontaneidad como ingredientes fundamentales del acto creador. Los medios estarían en función de lograr una mayor expresividad más que una acertada imitación. De hecho, la coreografía estaba a su juicio demasiado supeditada a la música. Esta percepción influirá posteriormente a la hora de plantearse su propio repertorio, en el que no utiliza coreografías de carácter narrativo y de una sola sesión o larga duración.

De cualquier forma, Escudero reconoció la gran ocasión que se le brindaba tanto por la categoría de su compañera de escena como por la estilizada partitura de Falla, en la que advirtió con criterio acertado como la música se beneficiaba del «ritmo y compás» de las bulerías, tanguillo, zambra, soleares, polo, caña, serranas o seguiriya. Y todo esto sin que la asunción de palos flamencos fuera hecha de manera evidente o directa. Opinaba que el genio Falla había sabido «armonizarlos y crear una música maravillosa. Pero dentro de ella está el baile, y el baile flamenco precisamente».<sup>90</sup> En definitiva, trasladaba con sus palabras la misma exigencia que la crítica española más avanzada le pedía a los músicos a la hora de tratar el material folklórico: elevar la materia prima a un lenguaje universal. En España esta versión no se verá hasta 1934, en concreto en el Teatro Español de Madrid y contando en esta ocasión como intérpretes con La Argentina

88 La autora se cuestiona la maestría del *Sombrero de Tres Picos*, y acusa a la producción de falta de tensión dramática, lo cual vacía y deja sin centro el ballet. Argumentos que no le impiden reconocer la importancia histórica del ballet (Lynn GARAFOLA, *op. cit.*, p. 95).

89 Vicente ESCUDERO, *op. cit.*, p. 127.

90 *Ibid.*, pp. 79-80.



Figura 5 Vicente Escudero y Carmita García en Nueva York

(Candelas), Pastora Imperio (Lucía), Vicente Escudero (Carmelo) y Miguel de Molina (Espectro). La crítica madrileña se volcó con La Argentina, aplaudiendo su elegancia y contraponiéndola al *antiestilo* de Pastora Imperio. Vicente Escudero salió mejor parado, destacando su baile *superestilizado* y sobrecogedor. Además, en su manera de hacer se enfatiza el primitivismo y la geometría de las formas, al servicio de una expresión trágica y sarcástica.<sup>91</sup> La prensa y el público madrileño estaban más preparado para reconocer la novedad e importancia del ballet puesto que ya habían tenido ocasión de conocer las aportaciones de los Ballets Rusos de Diaghilev y los intentos por integrar el material primitivo ruso en contextos clásicos, e incluso de forma más directa el folkllore español en las coreografías modernistas de Massine. El original de la carta de 1935 que le envió Manuel de Falla a Escudero y que aparece reproducido en *Mi baile*, viene a apoyar lo que decimos. En esa carta Falla le felicita por el éxito de *El Amor Brujo* pero a la vez se sorprende y lamenta por las declaraciones poco leales de Escudero a Oriol sobre la representación y la ejecución de fragmentos, cuando en realidad éste «no ha hecho más que reiterar los que tantas veces dije a usted aquí en Granada el verano pasado, así como lo publicado en el boletín oficial de la Sociedad de Autores de España».<sup>92</sup>

Que la experiencia con La Argentina había marcado una fuerte impronta en Vicente Escudero se demostró en la rapidez con la que acomete su propio proyecto sobre la obra de Falla. Volviendo la mirada a sus años de París, y dentro de esta ambición porque la danza española encuentre su sitio en la gran escena teatral, Escudero coreografía algunos fragmentos de *El Amor Brujo* que se estrenan en 1926 en el Trianon Lyrique, pero ahora ya con Carmita García como pareja. Los recelos, manifestados en la anterior versión bailada con Antonia Mercé, encuentran una solución práctica en la puesta en escena no de toda la obra sino de algunas partes de la misma. Probablemente otras razones de tipo material también se jugarían en esta decisión. Entre ellas la dificultad de encontrar un cuerpo de bailarines disciplinados y la imposibilidad del propio Escudero para dirigirlos. La base académica no era patrimonio de la mayoría de los bailarines españoles que se desenvolvían en la escena nocturna parisina y coordinar la espontaneidad de conjuntos habituados a la improvisación no dejaba de ser todo un reto. Además, el autodidactismo del bailarín no facilitaba sus condiciones de maestro y por otra parte no tenía ni la formación técnica ni el talante para transmitir los movimientos al resto de los intérpretes. Más adelante, Escudero encontrará en Carmita García el apoyo fundamental en este campo.

En la entrevista que en 1928 concede a Luis de Benito desde París,<sup>93</sup> Escudero no aclara que la primera versión de *El Amor Brujo* es la de La Argentina. Empieza así a extenderse la idea de que esta obra fue un encargo recibido personalmente de Falla.

91 Néstor LUJÁN, citado en Ángel ÁLVAREZ CABALLERO, *op. cit.*, p. 223.

92 Vicente ESCUDERO, *op. cit.*, p. 77.

93 *El Norte de Castilla*, 1-II-1928.

Normalmente ocurría lo contrario, eran los bailarines los que le solicitaban al compositor la posibilidad de coreografiar algunas de sus obras. Falla era reticente a conceder los derechos de sus ballets en exclusiva. Prueba de ello es que a pesar de la insistencia de Antonia Mercé en obtener los de *El Amor Brujo*, ésta no consiguiera su propósito. En la carta que Manuel de Falla envía a La Argentina el 30 de agosto de 1929, después de alabar su magnífico trabajo y aduciendo causas de tipo poético sobre la posesión de la obra de arte, le niega el derecho único sobre ese ballet. Para Falla, La Argentina y *El Amor Brujo* eran «una misma cosa», y, por tanto, garantía de la exclusividad artística.<sup>94</sup> Pero que no fueron ella y el ballet una misma cosa lo demuestra el que a partir de la iniciativa de La Argentina, *El Amor Brujo* fue solicitado y coreografiado por muchos bailarines, sobre todo durante los años de la posguerra española.

94 Conversación de Manuel de Falla con Antonia Mercé, citado en Ángel ÁLVAREZ CABALLERO, *op. cit.*, p. 212.